

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/histoiredelartde61mich

HISTOIRE DE L'ART

TOME SIXIEME



PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME SIXIÈME :

Cte Paul Biver.

Léon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

Louis Gillet, conservateur du château de Châalis.

Henry Lemonnier, membre de l'Institut, professeur honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Conrad de Mandach, conservateur-adjoint au Musée de Berne.

Henry Marcel, directeur honoraire des Musées Nationaux.

André Michel, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, conservateur honoraire des Musées Nationaux.

Pierre Paris, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux, directeur de l'École des Hautes Études Hispaniques, Institut Français de Madrid.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome, conservateur du Musée de Versailles.

† Marcel Reymond.

Paul Vitry, docteur ès lettres, conservateur au Musée du Louvre.

85895. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

709
M582 i
v. 6
pt. 1

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

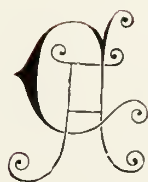
ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France,
Conservateur honoraire des Musées Nationaux.

TOME VI

L'Art en Europe au XVII[e] siècle

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 103, BOULEVARD SAINT-MICHEL

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright 1921 by Max Leclerc and H. Bourrelier,
proprietors of Librairie Armand Colin.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

AVERTISSEMENT

Les deux volumes de ce tome VI seront consacrés au dix-septième siècle, au « grand » siècle, comme on l'a appelé en France du point de vue de notre art classique et monarchique, et qui mériterait encore ce nom, quand on n'envisagerait que les grandes écoles et les grands artistes qu'il vit paraître, de Poussin à Velázquez, de Rubens à Rembrandt, du chevalier Bernin aux architectes et aux sculpteurs de Louis XIV.

On trouvera dans la première partie, avec l'histoire de l'art italien, celle de l'art français jusqu'à l'entrée en scène de Lebrun, puis celle des grandes écoles de peinture qui se constituèrent et brillèrent dans les Pays-Bas et en Espagne pendant la première moitié et jusqu'au dernier tiers du siècle.

Nous avons réservé encore la première place à l'art italien, parce qu'il reste toujours la grande école officielle où l'Europe va apprendre la belle rhétorique et le grand style. C'est vers la Rome d'Urbain VIII, d'Innocent X et de leurs continuateurs que tous les chefs d'État et directeurs d'Académies tournent les yeux; la papauté y déploie, dans la pompe de Saint-Pierre achevé et amplifié, dans les cent églises nouvelles ou rajeunies, toutes resplendissantes de colonnades, de marbres polychromes, de sculptures et de dorures, le décor triomphal de son autorité reconquise et de son règne restauré. L'hérésie est terrassée, tout au moins sur les rives européennes du bassin méditerranéen et chez les peuples de race latine, et l'art romain, par toutes ses voix et par tous ses symboles, exalte cette grande victoire. Désormais, rassurée contre les attaques de ses ennemis, revenue des scrupules qui avaient un moment imposé un frein à l'imagination ou à la hardiesse des artistes, l'Église ne craindra plus de trop accorder à la sensualité dénoncée par les réformateurs du seizième siècle et condamnée par les

papes de la Contre-réforme : il faudra être Janséniste comme Saint-Cyran et la mère Agnès pour s'accuser, écoutant à la fois la musique et regardant des peintures ou des sculptures, « de satisfaire deux sens à la fois ». Les extases des saints, les pâmoisons mystiques des saintes et des visionnaires deviennent le thème préféré des peintres et même des sculpteurs qui travaillent pour les chapelles jésuites — et, pourvu que les nudités choquantes soient habilement évitées par un artifice de composition ou voilées par un bout de draperie, les théoriciens et les commentateurs des décrets du Concile de Trente ne trouvent rien à redire aux académies sentimentales et pathétiques qui se multiplient au-dessus des autels. Le « *nihil profanum nihilque inhonestum appareat* » du saint concile est interprété, en Italie surtout, dans un sens de plus en plus large et tolérant. Deux grands artistes, Rubens et le chevalier Bernin, parurent juste à point pour donner, des nuances nouvelles de la dévotion, la traduction plastique la plus lyrique et la plus séduisante. Bernin mit au service de la papauté et de l'Église son génie et tout son cœur : c'est lui qui fut le magnifique ordonnateur et le grand metteur en scène du triomphe catholique et romain; tout l'art européen subit son influence. L'Académie royale française de peinture et de sculpture sera à peine fondée à Rome que Colbert le priera « d'aller quelquefois corriger les élèves » et le remerciera de vouloir bien « en prendre la peine ».

Nous n'étudierons dans ce premier volume que les débuts et si l'on peut dire l'organisation définitive de l'art monarchique français, dont on verra le plein épanouissement et l'apothéose dans la seconde partie de ce Tome. Tous les éléments d'origine et d'influence diverses, qu'Henri IV avait projeté de grouper autour du trône et au service de la couronne, commencèrent d'être officiellement centralisés à partir du jour (29 janvier 1648) où M. de Chamois présenta au conseil de régence tenu au palais royal par Louis XIV — alors âgé de dix ans et assisté de la reine mère régente, du duc d'Orléans, du prince de Condé et du chancelier Séguier, — une requête aux fins de laquelle « Sa Majesté était très humblement suppliée d'arracher les peintres et sculpteurs — les plus savants en cet art et qui ont consumé leur jeunesse dans le travail et l'étude des belles choses afin de mériter ce titre — aux persécutions, à la tyrannie et aux violences des maîtres jurés ». Ils avaient « recours à la puissance souveraine pour être remis en leur lustre, ainsi qu'ils étaient du temps d'Alexandre dans l'Académie d'Athènes où chacun sait qu'ils occupaient le premier rang entre les arts libéraux ». « Nous n'avons, disaient-ils encore, qu'un seul Alexandre, mais Paris

est rempli de plusieurs Apelles et de grand nombre de Phidias et de Praxitelles qui feront esclatter dans les climats les plus éloignés son visage auguste et révérer les beaux traits et les grâces que le ciel y a imprimés. Votre Majesté... défendra aux ignorants et aux esclaves d'exercer des arts si relevés.... »

C'est le premier acte de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui ne devait être enregistrée par le Parlement que le 14 mai 1664, sur injonction formelle de l'autorité royale, et ce fut, au point de vue de l'organisation pédagogique de l'art, de la réglementation de la « production du beau », le fait essentiel de la période qui sera étudiée dans ce volume. Mais les deux plus grands artistes dont l'œuvre y sera commentée, Poussin et Claude Lorrain, avaient encore été formés par les vieilles disciplines et se développèrent plus spontanément sous d'autres influences.

Dans les Flandres, « vidées de tout leur mauvais sang », selon l'expression du duc d'Albe, et devenues ou redevenues, après une longue insurrection, catholiques et espagnoles, l'art « jésuite » brilla, grâce à Rubens, d'une incomparable splendeur — et la maîtrise de ses peintres continua d'assurer à cette vieille et glorieuse école, largement tributaire sans doute des romanisants et des Bolonais, mais riche d'une sève bien nationale, un renom européen. L'Angleterre (dont l'art sera étudié dans notre seconde partie), en même temps qu'elle enverra ses architectes officiels à l'École du Bernin, fera venir de Flandre les peintres du Roi et de l'aristocratie; la cour de France, elle aussi, aura recours aux Flamands qui avaient pris de longue date le chemin de Paris. Au contraire, dans les provinces septentrionales des Pays-Bas, républicaines et protestantes, deux fois affranchies par un suprême effort d'héroïsme, s'épanouira en pleine terre natale l'art des peintres de corporation, des portraitistes fidèles du pays chèrement défendu, des Van der Meer de Delft, des Ruysdaël, des Van Goyen et des Ter Borch. Au-dessus d'entre tous, les dépassant par la puissance de son génie, Rembrandt, de son œil de contemplatif et de visionnaire, transmuera la plus humble réalité en apparition mystérieuse, revêtira de splendeur la laideur elle-même, créera une interprétation nouvelle et profondément humaine de la Bible et de l'Évangile, élargira le domaine de la peinture jusqu'aux confins de la musique et de la poésie. — Il semble bien d'ailleurs que la « nation » ait mal compris cette école « nationale »; la plupart de ces maîtres vécurent dans la misère, furent réduits à chercher leur gagne-pain dans des besognes secondaires, et Rembrandt se vit bientôt préférer un Gérard de Lairesse et un chevalier Van der Werff.

En Espagne, enfin, des traditions de l'âpre et profond réalisme auxquelles était venu s'opposer ou se superposer « l'idéalisme » abstrait et impersonnel des imitateurs de Raphaël et des disciples de Vasari, une école originale, dont on a vu les débuts, était née, qui va trouver en Velázquez son plus grand interprète.

Telle sera la matière du présent volume. — Pour les pays du Nord, Allemagne et Scandinavie, dont l'histoire a été précédemment conduite jusqu'à la guerre de Trente ans, l'étude n'en sera reprise que dans notre tome VII, pour y être menée jusqu'à la fin du xviiie siècle, et nous réservons enfin pour un chapitre de la seconde partie de ce tome sixième tout ce qui concerne l'évolution de la sculpture française au xviie siècle depuis le règne de Louis XIII jusqu'à la fin du règne de Louis XIV.

André Michel.

LIVRE XVII

L'ART ITALIEN SOUS LE BERNIN

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE ITALIENNE DU XVIIE SIÈCLE[1]

IDÉES GÉNÉRALES

Aucun grand changement artistique ne marque, en Italie, le début du XVIIe siècle; la Papauté continue à conserver, comme au XVIe siècle, la prépondérance artistique, ainsi que la prépondérance politique, et l'évolution qui se produit n'a d'autres causes que sa suprématie de plus en plus grande. Après les luttes du XVIe siècle, c'est la longue paix du XVIIe; c'est l'épanouissement du pouvoir et de la richesse romaine, dont tous les arts vont être l'éclatante manifestation. Rien ne sera changé au caractère chrétien de l'âge précédent; mais l'art deviendra plus brillant et plus somptueux; les églises, par leur luxe, diront hautement les gloires de la papauté. Jamais l'art italien ne s'est épanoui dans un tel déploiement de richesse et de joie triomphale.

La Contre-réforme, entraînée par la nécessité d'affermir la puissance pontificale menacée par les invasions des armées étrangères, obligée de lutter contre un danger plus grave encore, l'hérésie grandissante du protestantisme, avait donné aux arts une austérité et une gravité qui contrastaient violemment avec tout l'esprit de la Renaissance, avec l'art trop brillant de Raphaël et l'art trop lié à l'antiquité de Bramante. Pour les papes de la Contre-réforme il ne s'agissait plus de satisfaire les goûts d'esprits raffinés, mais de faire œuvre utile; il fallait, à la hâte, couvrir d'églises cette ville de Rome qui en était encore trop dépourvue. La Contre-réforme, par son esprit chrétien, proscrivait la beauté inutile et dangereuse de la Renaissance.

Mais, dès le début du XVIIe siècle, d'éclatantes victoires viennent

1. Par M. Marcel Reymond.

rassurer la papauté : l'hérésie est refoulée au nord de l'Europe, les invasions musulmanes sont arrêtées, la maison d'Autriche protège l'Italie et l'Église par sa toute-puissance. Il ne s'agit plus de lutter, il ne s'agit plus de conquérir les âmes, mais de les charmer; l'idée de beauté va réapparaître, et c'est ainsi que le style du XVIIe siècle sera caractérisé par un retour aux formes de la Renaissance.

Mais, à ce moment, l'art antique n'est plus le facteur unique dirigeant les pensées des artistes; il devient un facteur secondaire : la pensée chrétienne, comme pendant la période de la Contre-réforme, reste prédominante, elle est souveraine; elle est devenue tellement puissante et sûre d'elle-même, qu'elle ne redoute plus les inconvénients que présentait la Renaissance au point de vue chrétien; elle estime, au contraire, que la Renaissance peut lui être utile. Si l'on compare l'art du début du XVIe siècle à celui du XVIIe, on pourrait dire que, dans le premier, la Renaissance s'était manifestée en opposition avec la pensée chrétienne, tandis que, dans le second, elle se subordonne à ses volontés. Le XVIe siècle, c'était le paganisme tendant à substituer sa force à celle du christianisme; le XVIIe siècle, c'est le christianisme mettant cette force à son service.

Ce que les Césars avaient fait pour le peuple de Rome, les papes vont le recommencer, et jamais la papauté n'a agi dans un sentiment plus purement romain. L'art du XVIIe siècle n'est pas un art de dilettantes, d'artistes de haute culture, comme les Léonard, les Raphaël, les Michel-Ange, parlant à des grands seigneurs; c'est un art essentiellement populaire. Aux déshérités du monde, on offrira toutes les joies de la terre. On n'épouvantera plus le peuple par la terreur des peines futures, on l'attirera en lui promettant le paradis et en commençant par le lui offrir dans ce monde. L'église va devenir pour lui un lieu de fêtes, où il trouvera réunies toutes les joies de l'art, tous les charmes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, toutes les séductions de la musique, toutes les splendeurs des cérémonies religieuses se déroulant comme des représentations théâtrales.

Telles sont les idées qui vont diriger l'art au XVIIe siècle; voyons les moyens qui servirent à les exprimer.

Le premier, celui qui à lui seul suffirait à caractériser cet art, c'est la manière dont il a employé les *ordres antiques*. Dans le style de la Renaissance, et cela depuis ses débuts, c'est de l'art romain bien plus que de l'art grec que les architectes s'étaient inspirés. Les piliers, les murs, les voûtes sont les parties essentielles des constructions; tandis que les colonnes, les pilastres, l'entablement, perdant leur rôle constructif, ne sont plus que des placages, et, pour dire le vrai mot, un simple

décor. Dès lors, quoi de plus logique, de plus naturel, que de traiter ces formes comme des formes décoratives, de les transformer, de les dénaturer même, pour leur demander de réaliser les effets nouveaux que l'on attend d'elles? Un fronton qui est un toit ne peut évidemment s'ouvrir en son sommet; une colonne qui est un support ne peut pas être tordue en spirale; mais quelle objection de principe faire à un fronton brisé ou à une colonne torse, s'ils ne sont plus qu'un décor? Il faut leur appliquer la seule règle que l'on applique au décor : du moment qu'ils plaisent aux yeux, ils ont par cela même le droit d'exister.

C'est là une théorie qui, certes, est en contradiction profonde avec les idées de pur classicisme; et l'on comprend combien les admirateurs de l'antiquité, et en particulier les néo-classiques, ont dû être hostiles à l'art qu'elle a engendré; on ne peut nier pourtant que ce soit une théorie légitime.

Les architectes de la Contre-réforme, les premiers, avaient usé de cette faculté de transformer les ordres classiques; mais la simplicité de leur art leur avait imposé dans cette voie une certaine retenue, et c'est le XVIIe siècle qui aura toutes les grandes audaces; c'est lui qui, réintroduisant dans les arts l'amour de la richesse et de la beauté, demandera aux formes classiques tout ce qu'elles sont susceptibles de produire; c'est lui qui groupera les colonnes dans des combinaisons nouvelles, qui brisera et contournera les frontons, qui fera ressauter les corniches dont il multipliera les angles et les saillies, qui donnera à toutes les lignes leur maximum de complication.

Un des traits qui distinguent cette architecture, à laquelle on a donné le nom de Baroque, de celle de la Contre-réforme, c'est, dans l'emploi des ordres, la réapparition de la colonne. La colonne, une des formes les plus séduisantes qu'ait créées l'humanité, la colonne, œuvre de luxe et de beauté, viendra s'ajouter aux piliers trop simples, aux murs trop nus, de la Contre-réforme.

A côté de la modification des ordres antiques, un autre caractère marque nettement le XVIIe siècle, c'est la transformation des plans, leur complication, et surtout et essentiellement l'*emploi des courbes*. Certes, avant le XVIIe siècle, les formes courbes se rencontrent fréquemment; nous les trouvons, pour ainsi dire, à toutes les époques et chez tous les peuples. Les Grecs, les Romains, les maîtres de l'art gothique et de la Renaissance les avaient employées; mais jamais comme au XVIIe siècle, on n'avait vraiment compris la beauté et l'importance de ces lignes et l'admirable usage qu'on pouvait en faire en architecture, non seulement dans les œuvres décoratives, dans les autels, les chaires, les orgues, mais dans le plan même des chapelles et des églises. Et ce n'est plus seulement la forme circulaire qui est adoptée, c'est l'ellipse, l'ovale, les

lignes ondulées, toutes les formes subtiles auxquelles la souplesse de la ligne courbe peut se prêter.

Enfin, il nous faut parler de la *richesse du décor*. C'est dans l'ornementation des vastes espaces des églises que le XVIIe siècle a montré la plus puissante originalité, dans l'emploi combiné de la peinture et de la sculpture, des couleurs et de la dorure, dans l'embellissement des formes architecturales, dans la beauté des chapiteaux, le décor des frises, des corniches et des frontons. Et si de nos jours, lorsque nous voulons construire des salles de fêtes très brillantes, nous sommes encore obligés d'avoir recours aux mêmes procédés, et si nous copions le XVIIe siècle, est-ce un reproche à lui adresser, comme on le fait parfois, que de dire que ses églises ressemblent à nos théâtres?

Une des grandes beautés de ce décor fut le luxe des matériaux. Le XVe et le XVIe siècle s'y étaient peu intéressés, préoccupés surtout par la beauté des lignes; le XVIIe siècle, au contraire, ne se contentant plus, comme on le faisait depuis si longtemps, d'utiliser les débris antiques, va rechercher des carrières de beaux marbres polychromes. Ce fut, de ce fait, une modification profonde. Lorsqu'un architecte se sert de la pierre, il n'est pas conduit à concevoir son édifice comme un ensemble coloré; mais lorsque ses murs et ses colonnes sont en marbre de couleurs, il est obligé de poursuivre cette harmonie dans toutes les parties, jusqu'aux voûtes et aux coupoles. Le XVIIe siècle retrouve ces églises colorées que le Moyen Age, et surtout le Moyen Age byzantin, avait tant aimées.

Le XVIIe siècle à Rome peut se diviser en deux périodes: la première, qui va jusque vers 1650 et qui est une transition avec l'époque précédente, comprend comme grand nom celui de Maderne et comme œuvre essentielle la construction de la nef et de la façade de Saint-Pierre; la seconde, plus intéressante et plus originale, représente vraiment, avec le Bernin, Borromini, Pierre de Cortone et Carlo Rainaldi, l'art du XVIIe siècle dans son plus complet développement.

CHRONOLOGIE DES ARCHITECTES

Charles Maderne	1556-1629	L'Algarde	1602-1654
Scamozzi	1551-1610	Longhena	1604-1675
Onorio Lunghi	1561-1619	Giuseppe Sardi, de Venise	1604-1699
Girolamo Rainaldi	1570-1655	Carlo Rainaldi	1611-1691
Flaminio Ponzio	1575-1620	G. Ant. de Rossi	1616-1695
Fansaga	1591-1678	Guarini	1624-1685
Pierre de Cortone	1596-1669	Antonio Raggi	1624-1686
Le Bernin	1598-1680	Père Pozzo	1642-1709
Borromini	1599-1667	Giacomo Serpolta	1656-1732
Martino Lunghi le Jeune	1601-1656		

PREMIÈRE PARTIE DU SIÈCLE

I. — L'ART A ROME

C'est une période de transition : ce n'est pas encore le style du Bernin et de Borromini, mais ce n'est déjà plus le style de Giacomo della Porta et de Domenico Fontana.

INTÉRIEURS DES ÉGLISES. — Le plus grand fait de cet âge, comme de l'âge précédent, c'est la construction de Saint-Pierre. Lorsque Michel-Ange mourut, en 1564, il pouvait croire qu'il avait donné à Saint-Pierre, par sa disposition en croix grecque, sa forme définitive. Il ne restait plus alors qu'à terminer la coupole et à clore les nefs en les faisant précéder d'un portique de style grec. Mais la Papauté ne peut se résoudre à accepter une telle solution. Pendant tout le XVIe siècle, et du vivant même de Bramante, elle avait désiré que Saint-Pierre eût la forme d'une croix latine. Michel-Ange, par l'autorité de son génie, avait bien pu un instant faire prévaloir l'idée de la croix grecque, mais, lui mort, c'est le plan traditionnel de l'église chrétienne, le plan pour ainsi dire nécessaire, la croix latine qui prévaut, et Paul V demande à *Charles Maderne* de terminer Saint-Pierre (1607), en construisant, en avant de l'œuvre de Michel-Ange, une longue nef, qui constitue à elle seule toute une nouvelle église (fig. 1 et 2).

C'est une mode, dans la critique, de regretter la forme en croix grecque et de dire que Maderne a perdu toute la beauté du plan primitif; mais c'est un bien singulier jugement, en parlant de Saint-Pierre, que de célébrer son exceptionnelle beauté et en même temps de l'accabler de critiques, de blâmer tout ce qui a été fait pour ne louer que ce que l'on aurait pu faire.

Pour comprendre et juger l'œuvre de Maderne, il faut avant tout connaître l'esprit qui l'a dictée; il faut savoir qu'elle a été imposée par la pensée chrétienne et qu'elle fut le plus éclatant triomphe de cette pensée sur l'esprit de la Renaissance.

La construction d'une grande nef à Saint-Pierre avait été déjà envisagée au XVIe siècle, et l'étude des projets de Raphaël et d'Antonio da San Gallo permet de se rendre compte des difficultés considérables que présentait cette construction, et de mieux apprécier la manière dont elle fut réalisée par Maderne. L'écueil était dans l'énormité des piliers de la coupole, piliers qui marquaient d'avance l'alignement des nefs futures, et

auxquels il fallait de toute nécessité se raccorder. Répéter ces piliers avec leur épaisseur de 25 mètres tout le long de la nef, comme l'avaient projeté Raphaël et San Gallo, c'était vraiment inadmissible et c'était inutile, puisque pour soutenir la nef nouvelle le même effort n'était pas nécessaire que pour porter la coupole. Maderne résoud très heureusement la question : il reproduit les piliers de la coupole ; mais en les évidant, en les creusant, il trouve dans leur épaisseur même la place de ses nefs latérales. Et la distance depuis la porte d'entrée jusqu'aux piliers massifs de la coupole est assez grande pour que le regard, lorsqu'il est arrêté par ces piliers, ne soit pas choqué et croie être allé jusqu'à l'extrémité de l'église.

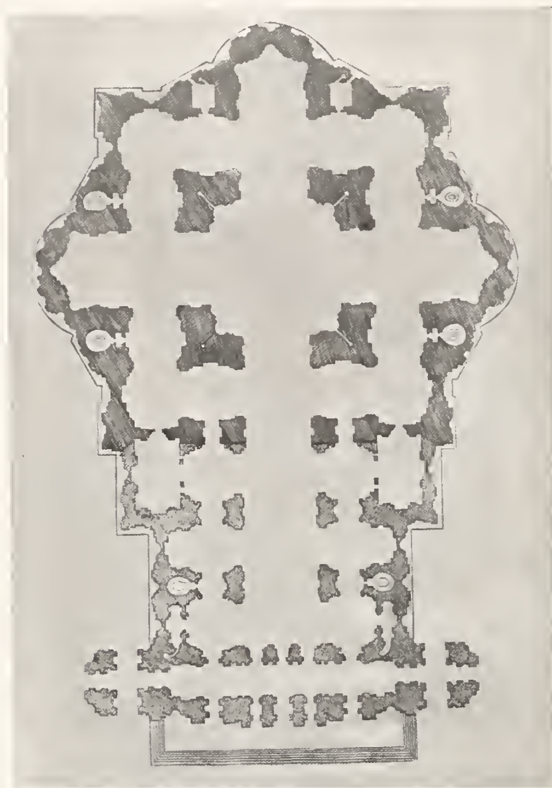


Fig. 1. — Plan de Saint-Pierre de Rome.

Il faut signaler encore d'autres habiletés constructives. Aux trois nefs de son église, Maderne ajoute des chapelles latérales. Ces chapelles, dans les deux premières travées de la nef, s'ouvrent largement et forment sur les côtés comme un élargissement des nefs, et ainsi, dès l'entrée dans l'église, on a une impression d'immensité se produisant dans tous les sens. Un peu plus loin, il interrompt cet effet, afin de trouver la place pour les deux grandes chapelles du Saint-Sacrement et du Chœur, qui sont comme des églises annexes séparées du corps principal. Ce rétrécissement de l'église à ce moment devient la source de nouvelles beautés ; nous approchons de la coupole ; elle va apparaître, et après ce léger étranglement semblera encore plus immense. C'est d'un art admirable et je ne sais vraiment pas s'il eût été possible de mieux faire.

On répète souvent, parce qu'un écrivain original, Milizia, l'a dit une fois, que Saint-Pierre ne produit pas l'effet de grandeur qu'il devrait produire. Et sans doute, lorsque dans une église gothique, à Amiens, par exemple, on voit au-dessus d'une nef large seulement de 15 mètres, se dresser une voûte de 47 mètres de hauteur, on obtient des effets d'élancement d'une prodigieuse impression ; et ailleurs, lorsque dans des basi-

liques telles, par exemple, que celle de Saint-Paul, à Rome, on surmonte les nefs par un plafond peu élevé, on en fait merveilleusement ressortir l'impression de largeur. Mais il n'est pas nécessaire de chercher à obtenir de tels effets. La nef de Saint-Pierre a 46 mètres de haut et 27 mètres de large, et il faut être bien prévenu pour ne pas être saisi par l'effet de semblables dimensions. Trouver que Saint-Pierre fait une petite impression, c'est vraiment un bien singulier paradoxe architectural.



Phot. Alinari.

Fig. 2. — Intérieur de Saint-Pierre de Rome.

En même temps que Saint-Pierre, de nombreuses églises se construisent à Rome sur le modèle du Gesù, dans un type qui régna depuis 1560 jusque vers 1640. Je citerai Sainte-Marie-de-la-Victoire de Maderne (1605), non pas qu'elle présente aucune nouveauté architecturale, mais parce qu'elle est intéressante au point de vue de sa décoration. Je rappellerai à ce propos quelle attention il faut apporter aux dates des différentes parties des églises du xviie siècle, qui presque toutes ont été profondément modifiées après l'époque de leur construction. A Sainte-Marie-de-la-Victoire, si l'on regarde le chœur, les transepts et les voûtes, qui datent de la fin du siècle, on se ferait une idée des plus fausses du style de Maderne, qu'il faut chercher seulement dans les chapelles latérales, dans les parties basses de la nef et dans les délicieuses figures couchées sur les arcs.

L'église de Saint-Ignace, construite par le Dominiquin (1625), peut être considérée comme le point culminant et l'aboutissement de l'art créé par la Contre-réforme. Là, plus que partout ailleurs, plus qu'au Gesù, plus encore qu'à Sant'Andrea della Valle, nous avons l'impression solennelle des grands espaces; la nef centrale se fait plus large et plus haute; la suppression des tribunes au-dessus des arcs latéraux permet de donner plus d'ampleur à leur ouverture et d'unir plus intimement les chapelles à la nef. On remarquera l'intéressant emploi de petites colonnes flanquant les grands piliers : c'est un motif que l'art de la Contre-réforme avait abandonné, et qui deviendra un des motifs favoris du XVIIe siècle.

Façades des églises. — Ici, comme toujours, il nous faut parler de Saint-Pierre, dont la façade, construite par Charles Maderne (1612), est une œuvre de la plus grande importance (voir T. IV, fig. 24). Mais, pour la comprendre, il faut remarquer tout d'abord qu'elle correspond à un programme exceptionnel. Cette façade, en effet, n'est pas à proprement parler une façade : c'est une sorte de monument indépendant plaqué en avant de l'église, et qui est constitué au rez-de-chaussée par un portique servant de péristyle à l'église et au premier étage par une immense salle destinée aux grandes cérémonies pontificales, la Loge de la bénédiction. Le long alignement de fenêtres nécessité par cette salle suffit à lui seul pour modifier profondément les données habituelles du problème d'une façade d'église et en troubler l'ordonnance.

Ces fenêtres, qu'il était impossible d'éviter et qui tendent à évoquer l'idée d'un monument civil, d'un palais, plutôt que d'une église, Maderne en atténue l'effet, en diminue l'importance, en plaquant sur toute la façade un grand motif de colonnes qui en embrasse toute la hauteur, qui dissimule autant qu'il est possible l'impression de fragmentation et rend à la façade l'unité que ces fenêtres lui enlevaient.

Ces colonnes sont la grande beauté de la façade de Maderne; il est vrai qu'elles ne sont pas en plein relief et qu'elles sont plaquées contre la muraille, mais malgré cela elles constituent une importante nouveauté. Elles représentent l'abandon de ces façades de la Contre-réforme, trop simples, trop utilitaires, où seuls quelques sobres pilastres décoraient la nudité des murs. Avec Maderne, c'est l'idée de la richesse ornementale qui réapparaît, et c'est à l'art grec, c'est à la colonne, que l'art nouveau va demander ses éléments de beauté.

Maderne avait une autre préoccupation, celle de ne pas nuire par sa façade à la coupole. La prolongation de la grande nef de Saint-Pierre avait eu ce grave inconvénient de changer complètement l'effet qu'avait cherché Michel-Ange. Maderne, pour y remédier, est conduit à faire sa

façade aussi basse que possible, et il l'élargit, soit pour en faire comme une terrasse au pied du dôme, soit pour pouvoir, sans masquer la coupole, construire aux extrémités de la façade deux clochers, ces clochers que Bramante avait voulus, qu'Antonio da San Gallo avait conservés et auxquels Michel-Ange seul avait renoncé. Maderne prépare les clochers, mais il n'a pas le temps de les construire, et c'est au Bernin que devait être réservée cette tâche, comme nous le verrons plus tard.



Phot. Alinari.
FIG. 5. — Façade de Sainte-Suzanne, à Rome.

Dans le sommet de sa façade, Maderne adopte une monotone ligne horizontale sans même essayer de la rompre légèrement par un fronton, et il agit ainsi pour la faire aussi basse que possible. Mais de ce fait elle devenait bien pauvre et surtout bien peu expressive; Maderne va très habilement corriger ce défaut en la couronnant par des statues.

Dans l'âge moderne, les premiers exemples d'emploi de statues pour décorer le sommet des édifices se trouvent, je pense, au Capitole de Michel-Ange et à la Libreria de Sansovino. Mais avant Maderne on ne les avait pas encore employées pour le couronnement des façades d'églises. Ce motif eut le plus grand succès : le progrès qui restait à faire sur Saint-Pierre, c'était de ne pas disposer de manière trop monotone toutes les statues sur une même ligne et de marquer nettement le centre de la façade. C'est ce que l'on fit si bien au XVIIIe siècle, au Latran où prédomine la statue du Christ entourée de quatre statues d'apôtres, à Sainte-Marie-Majeure où la Vierge occupe la partie centrale, et surtout à Sainte-Croix-in-Jérusalem où se trouve réalisé le plus beau motif qui existe de couronnement d'église par des statues.

Maderne a construit une autre façade fort belle, très différente de celle de Saint-Pierre, la façade de Sainte-Suzanne (1605). Là il était plus libre d'exprimer sa propre pensée, il se montra moins classique et fit une œuvre plus chrétienne, dans l'esprit que voulait son époque. Reprenant, continuant le type de façade à deux étages, celui du Gesù et de Sainte-Marie-du-Mont, il le transforme, l'embellit et crée un modèle qui, dans ce genre relativement simple, n'a pas été surpassé. Cette façade est tout entière décorée, sans donner aucune impression de surcharge : plus rien n'apparaît des murs, tout cachés par les colonnes, les pilastres, le décor de la porte et de la grande fenêtre, et surtout par les niches enfermant des statues (fig. 5).



Phot. Alinari.

Fig. 4. — Façade de SS. Domenico e Sisto, à Rome.

Le charme de cette façade se retrouve, affiné encore, dans la façade de SS. Domenico e Sisto, faite un peu plus tard, en 1625, dans les premières années du pontificat d'Urbain VIII. On y remarquera un motif d'une exceptionnelle beauté, la porte avec les courbes du perron et de l'escalier qui y conduit. Il semble que, dans cette église construite pour des dominicaines, l'architecte, *Vincenzo della Greca*, ait voulu faire une œuvre toute gracieuse et féminine. Nous sommes, à l'aurore du xviie siècle, dans un art élégant qui n'appartient pas encore à l'art plus compliqué et plus solennel qui ne se constituera que vers le milieu du siècle (fig. 4).

Jusque-là, de 1600 à 1650, peu de façades se construisent, l'art hésite

avant de franchir un nouveau pas. C'est la façade de Saint-Ignace, de l'Algarde, influencée par celle du Gesù, c'est la façade de San Carlo ai Catinari (1635), grande masse carrée, qui est une reprise de celle de Saint-Louis-des-Français, c'est la tentative faite par Carlo Lambardo à Sainte-Françoise-Romaine (1615), de substituer aux deux ordres superposés un grand ordre unique embrassant toute la façade.

Je citerai, comme ayant une physionomie à part au milieu des maîtres de cet âge, l'architecte G.-B. Soria, dont la façade de Sainte-Marie-de-la-Victoire (1626), dans sa rude simplicité, est tout à fait remarquable. *Soria*, indifférent à toutes les gentillesses qui se préparent autour de lui, est le plus simple de tous les architectes. Par le savant emploi qu'il sait faire de la masse nue des murs, il évoque le style grandiose de Michel-Ange (fig. 5).



Phot. Alinari.

Fig. 5. — Façade de Sainte-Marie-de-la-Victoire, à Rome.

Décor. — Maderne, après avoir achevé les grands travaux de construction de Saint-Pierre, en commence la décoration. Par son décor comme par l'emploi des colonnes, il est un disciple de la Renaissance : il continue l'art des Loges et de la Villa Madame. Mais, bien que se rattachant à celui de Raphaël, son décor en diffère sensiblement : les parties peintes ont perdu de leur importance, les reliefs ont envahi toutes les surfaces à décorer et conviennent, mieux qu'un décor trop plat, aux grandes dimensions des nouvelles églises. Ces reliefs se divisent habilement en grands cadres décoratifs, au milieu desquels s'isolent des motifs représentant soit de belles figures de Vertus, soit des compositions religieuses, qui, bien mieux que les arabesques exclusi-

vement employées par la Renaissance, correspondent aux désirs de l'âge nouveau.

Ce décor, appliqué aux plafonds et aux voûtes, marque un incontestable progrès sur les caissons auxquels, malgré la beauté qu'ont su leur donner les artistes de la Renaissance, on peut reprocher la monotonie et l'insignifiance expressive. La comparaison entre la voûte du portique de Saint-Pierre, magnifiquement décorée par Maderne, et la nef où il s'est cru obligé de continuer le décor commencé dans les voûtes du transept par Bramante, est des plus significatives.



Phot. Alinari.

Fig. 6. — Chapelle du Chœur à Saint-Pierre de Rome.

A Saint-Pierre, Maderne décore encore les chapelles du Chœur (fig. 6.) et du Saint-Sacrement (1622), où les stucs ne couvrent pas seulement les voûtes, mais servent aussi à l'ornementation des murs, suivant une forme très fréquemment employée au XVIe siècle : Antonio da San Gallo le Jeune en avait donné un des plus exquis modèles à Notre-Dame-de-Lorette, près du forum Trajan ; et, dans un style plus avancé et très voisin de celui de Maderne, on peut citer la décoration de l'entrée du chœur de Sainte-Marie-du-Peuple, œuvre charmante, faite en 1626, qui marque dans cette église la transition entre le chœur aménagé par Bramante et la nef décorée par le Bernin. Les deux chapelles de Saint-Pierre sont l'aboutissant de cet art ; par la beauté de leurs bas-reliefs et par la manière dont le décor de la voûte s'allie à celui du mur, elles sont des modèles d'une élégance parfaite.

Il faut y remarquer aussi les figures allongées sur les arcs ou disposées sur les frontons : c'est la réapparition dans l'architecture des statues décoratives. Pour donner plus de force au décor de ces nouvelles

grandes églises, on ajoute la saillie puissante des statues aux formes, malgré tout un peu grêles, des bas-reliefs. C'est déjà l'art du Bernin qui s'esquisse, mais avec moins de grandeur et plus de tendresse. Charles Maderne, qui était milanais et qui avait auprès de lui d'autres artistes milanais, notamment son parent Stéphane Maderne, le délicat sculpteur de la Sainte Cécile, apporte à Rome quelque chose de l'art de Léonard et du Corrège. Les figures ornant les arcs, soit aux chapelles de Saint-Pierre, soit à Sainte-Marie-de-la-Victoire, sont des types ravissants de cet art.



Phot. Moscioni

Fig. 7. — Chapelle Ugo, à San Pietro in Montorio, à Rome (détail).

Il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie du style décoratif des chapelles et du portique de Saint-Pierre avec celui d'une des plus élégantes chapelles de Rome, que l'on attribue parfois au Bernin, la chapelle Ugo à San Pietro in Montorio; mais, à l'époque du Bernin, le décor se composera autrement, avec des effets plus purement architecturaux, avec un autre emploi des marbres colorés; et l'ornementation en stucs, un peu menue, suffirait pour nous faire considérer cette chapelle comme étant d'une date plus ancienne. La charmante simplicité des figures sculptées est une raison de plus pour l'attribuer à un contemporain de Maderne. Le motif que nous reproduisons (fig. 7), avec la délicieuse figure d'ange, servant de raccord entre le pendentif de la coupole et les lignes brisées de la corniche, est une des choses les plus exquises de l'art.

Il n'y a pas lieu d'insister plus longuement sur une période que les œuvres de Maderne suffisent à caractériser. Contentons-nous de citer autour de lui *Flaminio Ponzio* qui, dans le palais Sciarra Colonna, donne le meilleur modèle des palais de cette époque, un type très sobre, mais

très noble, très élégant et très artistique dans sa simplicité. Il est aussi l'auteur de la chapelle Pauline (1611), à Sainte-Marie-Majeure, dans laquelle il reprend le type créé par Fontana dans la même église pour la chapelle de Sixte-Quint ; et il est intéressant, en comparant ces chapelles, de voir Flaminio Ponzio, obéissant à la poussée de son temps, faire une œuvre plus brillante encore et plus chargée d'ornements.

Girolamo Rainaldi, qui a vécu quatre-vingts ans, est le père de Carlo Rainaldi, dont la gloire a éclipsé la sienne. Absent souvent de Rome, attiré à Bologne, surtout à Parme, il n'a pas laissé à Rome une très grande œuvre. Au Capitole il termine les palais de Michel-Ange; plus tard, il fait pour les Pamphili le palais de la place Navone et il commence pour eux l'église Sainte-Agnès (1650). Si vraiment dans cette église, qui fut surtout l'œuvre de son fils et de Borromini, le plan doit être considéré comme lui appartenant, il faudrait lui attribuer plus d'importance qu'on ne le fait ordinairement dans la création du style de la seconde moitié du XVIIe siècle.

II. — L'ART EN DEHORS DE ROME

Bologne. — Dans l'art du début du XVIIe siècle, une grande place doit être réservée à Bologne, qui est alors si intimement unie à Rome, et qui, par ses peintres, tient le premier rang en Italie.

Le Père *Magenta* est le plus grand architecte de cette ville. C'est lui qui, en 1605, fut chargé de reconstruire la cathédrale, Saint-Pierre, que l'on ne trouvait plus assez belle. Il poursuit l'idée des vastes espaces si chers à l'architecture italienne, et, bien qu'il conserve trois nefs dans son église, il subordonne les bas-côtés pour grandir la nef centrale, dont les dimensions apparaissent tout à fait impressionnantes. Le Père Magenta n'appartient pas à l'école des décorateurs : son art est correct et très architectural, et par là il a trouvé grâce aux yeux du *Cicerone*, qui dit de la cathédrale de Bologne : « la nef principale, malgré de lourdes maladresses, est d'un effet grandiose ; mais surtout les nefs latérales présentent, sur un même axe, une variation d'espaces grands et petits, clairs et obscurs, dont la vue est un ravissement pour les yeux. »

Pour la gloire de l'architecture bolonaise, rappelons que l'*Algarde*, un Bolonais, fut l'auteur de la Villa Doria Pamphili, à Rome (1650). A Bologne, on lui doit la chapelle majeure de Saint-Paul, où se trouve une de ses plus belles œuvres de sculpture, la Décollation de saint Paul.

Venise. — Dans l'étude de l'architecture vénitienne au XVIe siècle,

nous nous sommes arrêtés à Palladio, mort en 1580. Sa mort, qui coïncide sensiblement avec celle de Paul Véronèse (1588), marque en effet une date importante à Venise et semble y clore l'âge de la Renaissance. Pendant la période qui va suivre, on constate un certain arrêt dans l'art vénitien, comme dans toutes les écoles d'Italie, en dehors de Rome. De la mort de Palladio à la construction de la Salute (1650), il y a à Venise un demi-siècle un peu vide, surtout au point de vue architectural.

L'artiste le plus célèbre est alors *Scamozzi*, qui s'illustre par la construction des Procuratie nuove sur la place Saint-Marc. Mais ce n'est guère qu'une reprise de la Libreria de Sansovino; en l'élevant d'un étage, pour avoir plus de place utile, et aussi pour se raccorder à la hauteur des Procuratie vecchie, il était fatalement conduit à dénaturer l'œuvre si géniale de Sansovino. Toutefois ne regrettons pas qu'il ne l'ait pas copiée littéralement; à s'allonger tout autour de la place Saint-Marc, à trop s'étirer, la beauté de l'œuvre de Sansovino eût été singulièrement diminuée.

A côté de Scamozzi, il suffira de citer *Alessandro Vittoria*, qui, comme tous les sculpteurs, excella dans l'architecture décorative et se montra un digne héritier des grands décorateurs vénitiens par les stucs dont il orna la Libreria de Sansovino.

Girolamo Campagna, plus que les précédents, appartient à l'âge nouveau, dominé par les idées religieuses. Ses principales œuvres sont des autels. Un des plus célèbres était l'autel, aujourd'hui malheureusement détruit, de la chapelle du Rosaire aux Frari; mais nous pouvons juger son talent d'après l'autel de San Giorgio Maggiore, où il a représenté Dieu le Père sur un globe porté par les quatre Évangélistes.

Brescia. — A Brescia, depuis longtemps, la vieille cathédrale menaçait ruine et il fallait ou la restaurer ou la reconstruire. Dès le commencement du xvie siècle on s'en occupe, et, dans le désir de faire une œuvre magnifique honorant la patrie, on appelle les plus célèbres architectes et notamment Palladio. Mais on ne peut rien décider, et c'est seulement en 1606 qu'on commence la nouvelle église. Aux constructions de cette époque appartiennent les parties basses des murs, qui sont d'un caractère superbe, ayant la simplicité et la grandeur des murs de Michel-Ange à Saint-Pierre. Et tout le plan de l'église rappelle Saint-Pierre : c'est une coupole soutenue par quatre nefs égales. Mais les travaux faits au début du xviie siècle furent repris et assez sensiblement modifiés par le cardinal Quirino qui, en 1757, décora et refit tout l'intérieur; c'est à lui sans doute que l'on doit les motifs de colonnes accolées aux piliers qui portent la coupole, ainsi que les belles décorations des corniches, des chapiteaux, des arcs doubleaux et des pendentifs. La façade est encore

plus tardive et ne date que de 1752. Cette cathédrale, où l'on trouve allié à un plan du XVIIe siècle le style architectural du XVIIIe, est une des plus belles de l'Italie.

NAPLES. — A Naples, la chapelle du couvent de San Martino, construite dans les premières années du XVIIe siècle par le bergamasque *Cosimo Fansaga*, doit être classée dans l'époque que nous étudions. C'est toujours le type de l'église du Gesù de Vignole, une large nef soutenue par des



Phot. Alinari.

FIG. 8. — Église de la Chartreuse de San Martino, à Naples.

piliers et flanquée de chapelles. Une particularité très remarquable est le peu de hauteur de la voûte, qui reste à portée des yeux pour que l'on ne perde rien des enseignements que donnent les peintures dont elle est couverte. La voûte n'est pas en berceau, mais fragmentée comme une voûte gothique. Les peintres ne cherchent pas encore les grandes compositions théâtrales remplissant toute une voûte avec un seul motif; ils restent fidèles au programme narratif et instructif des maîtres de l'école bolonaise. Ce sont eux en effet qui dominent alors à Naples avec Lanfranc, le Guide et le Dominiquin, et ils ont autour d'eux leurs plus célèbres contemporains, le Cavalier d'Arpin et Ribeira. La chapelle de San Martino (fig. 8), très brillante, très riche par son décor de marbres et de pierres rares, caractérise très nettement la fin de l'âge de la Contre-réforme, au

moment où toute tristesse a disparu de cet art ; c'est l'annonce des fêtes mondaines de la seconde moitié du siècle.

DEUXIÈME PARTIE DU SIÈCLE

I. — L'ART A ROME

Les Architectes. — La mort de Maderne, coïncidant à peu près avec l'avènement au pontificat d'Urbain VIII, marque assez bien le point de départ du style nouveau, du véritable style du xvii[e] siècle. Avec Urbain VIII, c'est le Bernin qui entre en scène, et, sous ce long pontificat de vingt ans, nous voyons apparaître dans les églises des œuvres grandioses, telles que le Baldaquin et le décor des grands pylones de Saint-Pierre. Innocent X succède à Urbain VIII sur le trône pontifical; et avec lui l'art romain fait un pas nouveau vers le goût du luxe : c'est l'époque des marbres de couleurs, du décor de Saint-Pierre et de Sainte-Agnès. Alexandre VII poursuit les mêmes idées de richesse et de grandeur dans la Chaire de Saint-Pierre, dans l'escalier royal du Vatican. La colonnade dont il entoure la place de Saint-Pierre, rappelle les gigantesques travaux de l'ancienne Rome, et semble être comme le point culminant du xvii[e] siècle.

Si à ces trois pontificats, qui vont de 1625 à 1667, on ajoute les deux pontificats plus courts de Clément IX et de Clément X, on a une période de plus d'un demi-siècle, pendant laquelle l'art se développe sans grands changements, dans une évolution régulière. Sous les papes qui leur succèdent, il y a comme un arrêt dans les commandes pontificales; mais les ordres religieux, les corporations et les riches familles romaines ne restent pas inactives et nous voyons encore, à la fin du xvii[e] siècle et au début du xviii[e], de magnifiques décorations d'églises et de palais, telles par exemple que celles de Sainte-Marie dell' Orto et du palais del Grillo.

Cette seconde période du xvii[e] siècle compte quatre grands architectes : le Bernin, Borromini, Pierre de Cortone et Carlo Rainaldi. Nous avons dit quel est le fond de leur art, quels sont les traits communs qui les unissent; mais, avant d'entreprendre une étude détaillée de leurs œuvres, nous indiquerons quelques-uns des caractères particuliers qui les distinguent, et qui donnent à chacun d'eux, dans cet ensemble d'une grande unité, une personnalité bien distincte et assez facilement reconnaissable.

Le Bernin, c'est le grand génie du siècle, et si l'on ne devait citer qu'un seul nom, ce serait le sien qu'il faudrait prononcer. Par la fécondité de son imagination, par la variété et la nouveauté de toutes ses œuvres, par leur caractère en même temps délicat et grandiose, le Bernin est le premier des maîtres de cet âge, celui qui a exercé la plus profonde influence. Le Bernin était avant tout un sculpteur, et ce caractère apparaît dans toutes ses œuvres d'architecture, qui sont très brillamment, on peut dire très sculpturalement décorées. Comme architecte, il reste fidèle aux règles essentielles de l'art classique : dans les églises qu'il a construites, à Saint-André-au-Quirinal, à l'Ariccia et à Castel Gandolfo, l'influence du Panthéon est nettement visible, et, dans sa Colonnade de Saint-Pierre, pour exprimer l'idée de majesté de ce solennel portique, il a recours au plus simple des ordres grecs, au dorique.

Le style de *Borromini* ne nous est pas toujours aussi sympathique que celui de son rival le Bernin; il n'a pas la même grâce séduisante, et ses nouveautés, en raison de leur hardiesse, nous paraissent quelquefois contestables. Il n'est ni sculpteur ni peintre, et par suite n'attache qu'une importance secondaire au décor : il est pour ainsi dire exclusivement un constructeur; toutes ses pensées convergent vers des questions de pure architecture et, dans ses recherches nouvelles, il s'est montré le plus audacieux de tous les maîtres du XVII[e] siècle.

Pierre de Cortone, ami et élève du Bernin, ressemble beaucoup plus à ce maître qu'à Borromini. C'est un classique, à côté de Borromini le révolutionnaire. Pierre de Cortone, le merveilleux peintre de la femme et de l'enfance, a fait comme le Bernin une architecture toute de joie et de délicatesse, où le décor tient une très grande place, moins puissante peut-être que la sienne, mais plus gracieuse encore.

Carlo Rainaldi est comme Borromini un pur architecte, mais il se distingue de lui par plus d'attachement au passé. Moins hardi, moins novateur, il continue et développe le style de ses prédécesseurs, en particulier celui de son père Girolamo Rainaldi. Ses œuvres tirent leur principale beauté de l'emploi des colonnes : nul plus que lui ne les a aimées et n'a su mieux s'en servir.

Intérieur des églises. — Après avoir cité les artistes, étudions leurs œuvres. La période précédente peut être considérée comme se terminant à Saint-Ignace, qui est une des dernières grandes églises construites à Rome. A ce moment, les nombreuses églises faites depuis un demi-siècle satisfont à tous les besoins de la papauté et des congrégations religieuses. Dorénavant nous allons voir construire des églises moins importantes, telles que celle de Saint-Luc pour la Confrérie des peintres; celle de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines pour un couvent; celle de



Phot. Alinari

BASILIQUE DE SAINT PIERRE DE ROME. NEF LATÉRALE,
PAR LE BERNIN

Librairie Armand Colin Paris.

Saint-André pour le Noviciat des Jésuites; celle de Sainte-Agnès, véritable chapelle du Palais Pamphili.

C'est dans ces églises de dimensions plus restreintes que les architectes, n'ayant plus à se préoccuper autant de la question des vastes espaces, vont pouvoir étudier plus librement des plans nouveaux, avec des recherches plus subtiles de beauté.

La première église marquant le désir d'un changement de style est celle de SS. Luca e Martina, par Pierre de Cortone. Aucun document n'indique la date précise du commencement des travaux, mais Passeri nous dit que les obsèques du Dominiquin, mort en 1641, furent faites dans cette église alors en construction. Nous n'y trouvons plus la croix latine, si chère à la Contre-réforme, mais la croix grecque, et ce n'est plus seulement l'emploi des piliers, c'est la réapparition des colonnes; c'est l'harmonie des beaux espaces, d'un ensemble symétrique, avec le jeu brillant des colonnes décorant les murs. Des recherches de pure beauté apparaissent et vont se substituer aux formes d'utilité purement constructive.



Phot. Moscioni.

Fig. 9. — Église SS. Luca e Martina, à Rome. Un pendentif de la coupole.

C'est le style de Palladio, ce sont les formes de Saint-Georges-Majeur et du Redentore qui sont reprises. Ce style, Pierre de Cortone avait appris à le connaître dans le voyage qu'il fit, en 1637, dans le nord de l'Italie, où il étudia à Mantoue les œuvres de Jules Romain et du Primatice et à Venise celles de Palladio. Il faut attribuer, dans l'histoire de l'art romain du XVIIe siècle, une grande importance à ce voyage que Pierre de Cortone fit précisément en vue de connaître l'art vénitien et de s'en inspirer pour ses décors du Palais Pitti. Pierre de Cortone, architecte, se rattache étroitement à Palladio et, par l'imitation de ce maître, renouvelle l'art romain, remonte au delà du style de la Contre-réforme et reprend les traditions de la grande époque de la Renaissance.

Cette église de San Luca que Pierre de Cortone commence avant 1640, il la continua jusqu'à la fin de sa vie et légua toute sa fortune pour la terminer. Un intéressant passage du *Journal du Bernin* en France nous dit que, d'après lui, Pierre de Cortone était un excellent architecte, mais qu'il ne savait pas faire ses devis et que, par exemple, son église de Saint-Luc, qu'il estimait devoir coûter 50 000 écus, dépasserait 2 à 3 millions. Le passage est important : il nous montre qu'en 1665, peu de temps avant la mort de Pierre de Cortone, l'église n'était pas terminée et devait encore, dans la pensée de l'artiste, nécessiter de grandes dépenses. Or, l'église est telle que Pierre de Cortone l'a laissée; elle est inachevée, inachevée surtout en ce sens qu'elle manque de décor. Je pense qu'il devait y avoir beaucoup de peintures et d'ornements sculptés. En 1640, on ne recherchait pas encore les grands décors en marbres polychromes, et nous voyons Pierre de Cortone s'ingénier à mettre du brillant sur les murs par la multiplicité du décor architectural. Son abside, dans ce genre, est quelque chose de très singulier par la complication des lignes, qui semblent se plisser, se froisser comme des étoffes pour habiller les murs. Quelques sculptures, telles que les Symboles des Évangélistes dans les pendentifs de la voûte (fig. 9), ou des groupes d'anges sur un autel du transept, disent toute l'exquise finesse de ce grand artiste.

En même temps que Pierre de Cortone commençait Saint-Luc, en 1640, Borromini commence l'église de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. C'est encore une église sans décor, tirant tout son prix de la préciosité de ses lignes. Ce n'est plus ni la croix latine, ni la croix grecque, mais une forme toute nouvelle : une petite église à une seule nef, dont les murs s'infléchissent en courbes opposées, en courbes convexes vers la porte d'entrée et le chœur, et en courbes concaves qui en élargissent le centre. Des colonnes décorent les murs, alternant avec des autels et des niches garnies de statues, et une longue coupole ovale couvre toute l'église.

Ces deux églises, très intéressantes au point de vue constructif, ne comptent pas dans le mouvement qui va entraîner l'art du XVIIe siècle vers le décor. Toutes deux, elles ont été construites sous Urbain VIII et l'on peut dire que le grand luxe du décor ne date que du pontificat d'Innocent X. C'est lui, c'est la famille fastueuse des Pamphili qui, plus que les Barberini, va créer la richesse du XVIIe siècle.

Le point de départ de cet art nouveau est à Saint-Pierre, dans le décor que le Bernin ajouta en 1647, sur l'ordre d'Innocent X, aux nefs de Maderne. Tout d'abord il décore la grande nef par des figures couchées dans les écoinçons des arcs. C'était un des plus beaux motifs de l'art antique, motif que les maîtres du XVe et du XVIe siècle avaient déjà utilisé, et dont Maderne avait donné un exemple admirable à Sainte-Marie-de-la-

Victoire, mais qui prend à Saint-Pierre une importance nouvelle. Il devait plaire particulièrement à la pensée chrétienne, parce qu'il mettait un peu de vie, un peu d'âme, au milieu de formes purement constructives. Le Bernin lui-même le reprit plus tard à Sainte-Marie-du-Peuple ; et là, dans une église plus petite que Saint-Pierre, ses figures, moins perdues, se rattachant mieux aux autres statues, à celles de l'autel, des orgues, des grands arcs, forment une des plus charmantes décorations d'église qui se puisse voir.

Le Bernin décore en outre les pilastres de la grande nef de Saint-Pierre par un placage de marbres de couleur, sur lesquels se détachent des médaillons en marbre blanc soutenus par des angelots. A vrai dire, ce n'était pas encore là une forme nouvelle, mais l'aboutissant, l'évolution dernière de ce décor des pilastres par des formes sculptées que nous avons vu, au début du siècle, à Sainte-Marie-du-Peuple et à la chapelle Ugo.

On peut critiquer l'œuvre du Bernin au point de vue purement architectural, et dire qu'il aurait mieux valu conserver aux pilastres leur simplicité constructive, et que ces médaillons qui les fragmentent en diminuent la grandeur. Ce qu'il est impossible de nier cependant, c'est que l'effet général de ce décor ne soit très séduisant et qu'il contribue puissamment à donner à Saint-Pierre ce caractère de richesse qui est un des grands éléments de sa beauté.

Les nefs latérales de Saint-Pierre sont un des chefs-d'œuvre du Bernin (pl. I). Il transforme complètement l'architecture de Maderne par les magnifiques colonnes monolithes taillées dans des marbres polychromes de Cotanella nouvellement découverts, qu'il accole aux piliers pour soutenir les arcs transversaux.

Il faut remarquer l'habileté avec laquelle le Bernin, par la disposition de ces colonnes, corrige une irrégularité qui aurait été très choquante sans l'artifice qu'il imagine. Les trois ouvertures percées dans les piliers pour le passage de la nef étaient inégales : les deux piliers construits par Maderne avaient pu être ouverts largement ; le troisième au contraire, qui fait partie des constructions de Michel-Ange, avait une ouverture plus étroite et plus basse en raison de son rôle pour épauler la coupole. Il en serait résulté une impression d'étranglement au fond de la nef. Par une ingénieuse disposition, le Bernin espace également ses colonnes, les plaçant en saillie sur les murs de Maderne et en retrait sur ceux de Michel-Ange, donnant ainsi l'illusion d'une largeur égale sur toute la longueur de la nef. En outre, la différence de hauteur est atténuée par le grand motif d'armoiries qui, sur le pilier de Michel-Ange, remplit l'espace compris entre l'ouverture basse et l'arc qui la domine. D'après le plan et la photographie que nous publions, on se rendra compte de cette intéressante disposition qui montre toute l'ingéniosité et toutes les ressources des architectes de cette époque.

Entre les arcs dont nous venons de parler, les trois travées des nefs latérales sont couvertes par des coupoles ovales. Pour les décorer avec une richesse correspondant à celle des marbres des parties inférieures, le Bernin revient à la mosaïque, qui est la forme la plus éclatante de la peinture et la plus inaltérable. Depuis Raphaël peut-être, depuis la Chapelle Chigi, on n'avait plus songé à Rome à l'emploi de la mosaïque.

Les nefs latérales de Saint-Pierre, avec la beauté des colonnes, des marbres polychromes, des ors, des mosaïques, sont l'aboutissement de cette longue série d'efforts qui ont duré plus d'un siècle. Ce Saint-Pierre, cette œuvre colossale n'est pas l'œuvre d'un architecte, mais celle de la Papauté. Il ne faut pas lui attacher presque exclusivement le nom d'un seul artiste; il ne faut pas dire le Saint-Pierre de Bramante, mais le Saint-Pierre de Rome. Cette œuvre à laquelle tant d'artistes ont travaillé, Bramante, Giuliano da San Gallo, Fra Giocondo, Raphaël, Peruzzi, Antonio da San Gallo, Michel-Ange, Vignole, Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Maderne et le Bernin, ce n'est que par le concours de tous ces grands artistes qu'elle a pu devenir ce qu'elle est, c'est-à-dire la plus belle église du monde.

Pierre de Cortone, qui collabora avec le Bernin pour le décor de Saint-Pierre, en faisant le dessin des mosaïques pour les coupoles des nefs latérales, entreprenait au même moment le décor de la Chiesa nuova, que Martino Lunghi avait construite un demi-siècle auparavant, et dont il modifia le caractère simple en la couvrant de stucs et surtout de peintures. Pierre de Cortone donne ici un exemple rare d'un décor presque exclusivement constitué de grandes compositions peintes.

Innocent X, qui faisait décorer si magnifiquement Saint-Pierre, voulut avoir son église à lui et, en annexe de son Palais de la place Navone, comme une véritable chapelle particulière, il fit construire l'église de Sainte-Agnès (vers 1650). Ici, par le plan, par l'élévation, par le décor intérieur, par la pensée et par l'exécution des moindres détails, nous avons vraiment l'église type du XVIIe siècle (fig. 11). Plusieurs architectes y ont travaillé, et nous ne savons pas très exactement quelle part il faut attribuer à chacun d'eux. Nous savons que l'église fut commandée par Innocent X à Girolamo Rainaldi, l'architecte de sa famille, qui avait construit son palais. Mais à peine avait-il commencé les travaux qu'il fut remplacé par Borromini, qui lui aussi dut bientôt céder la place. Le fils de Girolamo, Carlo Rainaldi, lui succède et reste longtemps en fonctions, jusqu'au jour où Borromini réapparaît et termine l'église.

Que conclure? sans doute que Girolamo fit le plan de l'église, et ce serait un grand titre de gloire pour cet artiste qui, alors très âgé, aurait créé dans cette église une œuvre très différente de ses œuvres antérieures

et se serait montré remarquablement novateur. Si le plan de l'église n'est pas de lui, il faut l'attribuer à Borromini, qui probablement fit le plan de la façade, où nous trouvons cet amour des courbes qui lui est si particulier. Quant à Carlo Rainaldi, c'est certainement à lui qu'est due toute l'élévation de l'église soit à l'intérieur, soit à l'extérieur. Toutes les comparaisons que l'on peut faire avec d'autres œuvres de lui, avec Sainte-Marie in Campitelli et les deux églises de la place du Peuple, ne permettent pas de s'y tromper. A Borromini enfin appartiennent la coupole et le sommet des clochers.

Le plan de Sainte-Agnès est d'une remarquable originalité. Une de ses plus grandes beautés réside dans la grande dimension des pans coupés qui portent la coupole et qui ont une largeur égale à celle de l'ouverture des nefs. Cette disposition permet de donner beaucoup de richesse au pourtour de la coupole, qui en somme constitue toute l'église, grâce aux chapelles très décorées qui s'ouvrent dans les pans coupés, grâce aussi à l'importance que prennent les pendentifs qui sont très larges vers le bas au lieu de se terminer en pointe. La dimension des pans coupés a aussi comme conséquence d'augmenter la largeur de la coupole par rapport à celle des nefs, d'où il résulte, pour la coupole, une impression de grand espace, et, pour les nefs, une impression de grande hauteur (fig. 10 et 11).

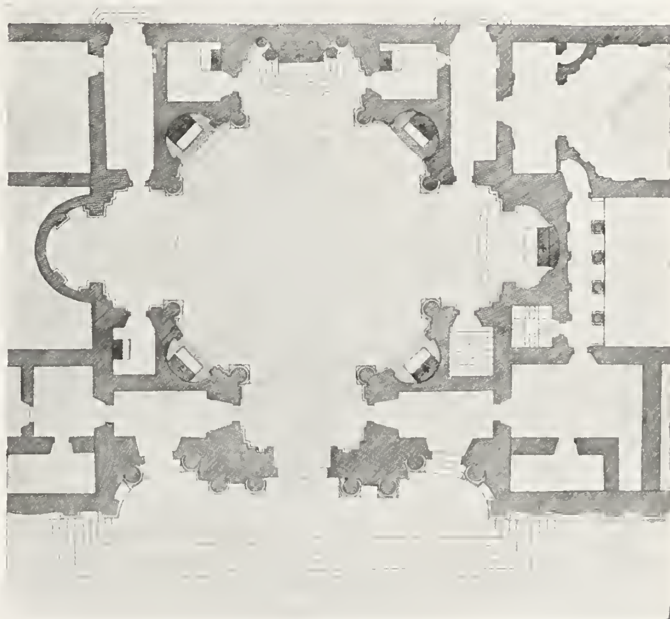


FIG. 10. — Plan de l'église Sainte-Agnès, à Rome.

Ce qui ajoute encore à l'intérêt de cette église et la classe tout à fait hors pair, c'est qu'elle a été faite tout entière à la même époque et que, par suite, il y a une harmonie complète, ce qui est très rare à Rome, entre l'architecture, la peinture et la sculpture. L'architecture allie à la préciosité du plan la richesse des matériaux; sur le pavé, sur les grandes colonnes et les pilastres cannelés s'élevant jusqu'au sommet de la voûte, les marbres de couleur font scintiller toute l'église. Les bas-reliefs en marbre faits par l'Algarde et ses meilleurs élèves, Ercole Ferrata, Dome-

nico Guidi, Antonio Raggi, et qui, au lieu de tableaux, garnissent les grandes niches des chapelles et les autels, ont la somptuosité, le relief, l'éclat que nécessite cette architecture, et les peintures enfin, les merveilleux pendentifs de Baciccio, avec leurs tons gris, mauves et argentés, sont peut-être la plus heureuse réussite pour harmoniser une peinture avec la couleur des marbres et le brillant des ors.

La construction des nouvelles églises où éclataient tant de richesses eut comme conséquence de faire apparaître trop pauvres les anciennes



Phot. Anderson.

Fig. 11. — Église Sainte-Agnès, à Rome.

églises du Moyen Age, et l'on commença à les restaurer et à les adapter à la mode du jour, et la première église que l'on transforma fut la basilique de Saint-Jean-de-Latran. C'est Borromini qui, sur l'ordre d'Innocent X, en 1650, fut l'auteur de cette transformation. En maintenant le plafond en bois de la basilique, il put garder les dimensions de l'ancienne église sans aborder le difficile problème de voûter de larges espaces. Il se contente d'englober deux à deux les anciennes colonnes dans des piliers massifs qu'il décore par de grands pilastres accouplés qui montent jusqu'au plafond; il obtient ainsi un effet majestueux qui rappelle le décor de Michel-Ange à la bibliothèque Laurentienne; dans l'entre-deux des pilastres, il met, au sommet, des tableaux richement encadrés; au milieu, de grands bas-reliefs, et, dans le bas, des niches

enfermant les statues des apôtres. Tout cela est un peu gros, parfois de détail un peu vulgaire, — Borromini n'aura jamais beaucoup de distinction, — mais l'effet est d'une grande richesse; c'était ce que l'on voulait, et l'œuvre, sans doute aussi en raison de son caractère nouveau, eut un très grand succès. Elle est peut-être la plus célèbre de Borromini, je ne pense pas que ce soit la plus intéressante. La gloire de Borromini fut d'avoir, par les plus audacieuses inventions, ouvert à l'architecture des voies toutes nouvelles.

Une originale particularité de l'œuvre de Borromini au Latran est à signaler, c'est l'emploi à l'entrée de la nef de pans coupés, qui suppriment les angles, ces parties vides, ces trous qui cassent l'architecture et empêchent l'unité des intérieurs.



Phot. Alinari.

Fig. 12. — Église Saint-André-au-Quirinal, à Rome.

Saint-André-au-Quirinal (fig. 12), chapelle du Noviciat des Jésuites, que le Bernin construisit en 1658, après la mort d'Innocent X, pour son neveu, le cardinal Camille Pamphili, a le même luxe, la même richesse de matériaux qui plaisaient aux membres de cette famille, et qu'ils avaient voulus dans leur église de Sainte-Agnès et dans les parties de Saint-Pierre qu'ils avaient décorées. Saint-André est une œuvre particulièrement précieuse, parce qu'elle est tout entière de la main d'un très grand artiste, agissant dans la pleine maturité de son génie, au moment où le style propre du XVIIe siècle est à son apogée.

L'église est sur plan elliptique, avec cette singularité que la porte s'ouvre sur le petit axe de l'ellipse. Ici, le Bernin renonce à cet effet de perspective, qui est le caractère de toutes les nefs d'églises, et, s'il le fait, c'est pour mettre immédiatement et de très près sous les yeux des fidèles l'autel, qui est la partie essentielle de son église. Cet autel est

placé dans une grande chapelle, qui s'ouvre selon une forme dérivant du Panthéon, en arrière de quatre superbes colonnes, qui sont le plus admirable encadrement que l'on puisse donner au chœur d'une église. Au-dessus de l'autel s'élève une petite coupole, ouverte à son sommet, d'où s'échappent, en même temps que des flots de lumière, toute une nuée d'anges et de chérubins, qui s'étagent dans un pittoresque effet de perspective et forment, au fond de l'église, la plus charmante apparition qui puisse enchanter nos yeux.



Phot. Moscioni.

Fig. 13. — Église Santa Maria in Campitelli, à Rome.

Pour décorer la grande coupole elliptique, le Bernin, conservant les traditions de la Renaissance, et se souvenant de la voûte du Panthéon, qu'il avait longtemps étudiée en vue d'un projet de restauration, n'a pas recours aux peintures et conserve le motif des caissons ; mais il sait admirablement en limiter l'importance et la monotonie en leur associant des groupes de statues soutenant des guirlandes.

Un des grands charmes de l'église provient de la distinction des lignes architecturales et du coloris des matériaux. Sur l'ensemble rose des murs et des frises, se détachent en blanc les pilastres, l'architrave et la corniche, et ces blancs et ces roses s'unissent aux teintes chaudes des ors de la coupole, dans un effet de la plus rare harmonie. Cette église est un parfait chef-d'œuvre.

Vers la même époque, en 1664, le Bernin construisit pour le pape Alexandre VII deux petites églises dans des villages voisins de Rome, à l'Ariccia et à Castel Gandolfo. Ce sont des églises modestes par leurs matériaux, mais très belles par leur architecture et leur décor; celle d'Ariccia, simple coupole portant sur un mur circulaire, dans le type même du Panthéon, est particulièrement remarquable par la magnifique

succession de grandes arcades ouvertes dans ses parois. Toutes deux se terminent par des coupoles qui, dans un type analogue à celui de Saint-André, sont décorées de guirlandes portées par de petits enfants.

A Santa Maria in Campitelli (fig. 15), nous retrouvons Carlo Rainaldi, l'architecte de Sainte-Agnès. Ici, il fut seul chargé des travaux, et fit le plan ainsi que toute la construction (1658). Le plan, bien que ne comportant pas de courbes, est des plus capricieux par les saillies et les retraits des murs et semble fait uniquement pour mettre en valeur des suites de colonnes. Cette église est bien, en effet, le triomphe de la colonne, et on n'en pourrait pas citer une autre, au XVIIe siècle, où une plus grande impression de solennité et de richesse ait été obtenue uniquement par l'emploi de colonnes et de pilastres cannelés.



Phot. Alinari.

FIG. 14. — Détail d'une fenêtre à l'église du Gesù, à Rome.

Je pense que les maîtres néo-classiques qui, au XVIIIe siècle, voulurent réagir contre les excès du baroque, et qui tentèrent de reprendre un art plus inspiré de la vraie antiquité, durent beaucoup regarder cette église ; j'y vois comme le point de départ de l'art néo-classique du XVIIIe siècle, d'œuvres telles que l'Annunziata de Naples et le Panthéon de Paris.

Après Santa Maria in Campitelli, les constructions d'églises se font rares à Rome, et la fin du siècle s'intéresse surtout au *décor*. Le Père Pozzo est un des rois de cet art. Savant mathématicien, incomparable dans la connaissance de la perspective, il réussit plus que tout autre à faire que la peinture des voûtes soit comme une suppression des murailles, une trouée vers le ciel, et que par elle l'édifice se prolonge indéfiniment, se perde, s'évanouisse dans les airs, et que l'église devienne ainsi quelque chose de céleste et d'immatériel. Son chef-d'œuvre est la voûte de Saint-

Ignace (1689). Ici, l'habileté est si grande, que la voûte semble continuer les parois de l'église et que l'on ne sait plus où finit l'architecture réelle et où commence l'architecture feinte. Mais ces recherches ont un défaut : l'effet voulu ne se produit qu'en un point de l'église, là où viennent



Phot. Alinari.

Fig. 15. — Église Santa Maria dell'Orto, à Rome.

converger toutes les lignes de la perspective. Plus on s'éloigne de ce point, plus l'œuvre devient incompréhensible.

C'était, en réalité, un tour de force exceptionnel, un miracle de l'art, mais qu'il valait mieux ne pas reproduire. Et la voûte du Gesù, sculptée par Antonio Raggi et peinte par le Baciccio (1680), œuvre plus simple, plus conforme à des lois logiques, doit être tenue pour le triomphe parfait du décor des voûtes. De grandes statues groupées autour des fenêtres (fig. 14)

préparent l'œil aux richesses de la voûte, où de magnifiques stucs dorés forment un cadre des plus brillants autour du motif central, cette immense fresque qui donne l'impression d'une fuite éperdue vers le ciel, et dont quelques parties, afin d'augmenter l'impression d'ouverture, débordent du cadre, comme si les nuages et les anges avaient pu pénétrer dans l'église.

Des recherches analogues furent tentées dans plusieurs autres églises; mais le luxe d'un tel art nécessite de si grandes dépenses, qu'on ne saurait le répéter souvent, et la voûte du Gesù n'a pas été refaite une seconde fois. Je citerai, cependant, le décor de San Carlo al Corso, de San Silvestro in Capite, de Gesù e Maria, et ferai une place à part à celui de l'église Santa Maria dell'Orto (1690). C'était l'église des jardiniers: ils voulurent en faire comme un véritable jardin, prenant les fleurs pour élément unique de leur décor, les prodiguant partout en bouquets et en lourdes guirlandes (fig. 15). Par ce décor, cette église représente un style nouveau, tout fait de grâce et de légèreté. C'est là, je crois, le point de départ de ce décor floral qui va avoir tant de succès. Dans cette petite église, par les mains des jardiniers de Rome, se prépare l'art du XVIIIe siècle.

Autels. — Après avoir construit et décoré l'église, il faut la meubler. Et ici, c'est encore l'idée de richesse qui va tout dominer. Rien ne semblera assez beau pour impressionner les fidèles, pour leur dire que tout, dans l'église, doit être à une échelle différente de celle de la demeure des hommes; et le lieu sacré par excellence de l'église, l'autel, devra par-dessus tout attirer les regards et produire sur l'âme une profonde émotion. Déjà le Moyen Age nous avait laissé sur ce point des œuvres de la plus grande beauté; mais les architectes de la Renaissance, tels que Brunelleschi, Alberti, G. da San Gallo, Bramante, Michel-Ange, s'étaient fort désintéressés de la construction des autels, tellement ils étaient préoccupés des seules lignes architecturales. Ils n'étaient plus assez chrétiens pour comprendre l'exceptionnelle importance de l'autel, et il appartenait aux maîtres de la Contre-réforme de lui redonner la première place. Ce qu'ils avaient commencé de faire, leurs successeurs vont le porter à son plus haut point de perfection. Les autels sont une des grandes beautés des églises nouvelles.

A Saint-Pierre, le Bernin a merveilleusement résolu le problème de concevoir un Autel gigantesque, ne masquant rien des lignes architecturales de l'église (1624). Quarante ans plus tard, lorsqu'il vint à Paris, il fit pour l'église du Val-de-Grâce un autel plus beau encore, plus intéressant par la subtilité de ses formes, surtout plus beau par les statues qu'il plaçait, soit sur la table de l'autel, soit au sommet du baldaquin. Et désormais, c'est avec cette profusion de statues que tout autel va

s'ordonner. A Saint-Pierre, le Monument de la Chaire (1656), qui est un véritable autel, est construit par le Bernin avec la plus éblouissante richesse. Quatre docteurs de l'Église soutiennent au-dessus de l'Autel



Phot. Alinari.

Fig. 16. — Autel de Saint-Ignace. Église du Gesù à Rome.

la Chaire de Saint-Pierre, que surmonte une gloire d'anges descendant de la voûte de l'église, comme s'ils descendaient des cieux.

Innombrables ont été les autels créés au xvii[e] siècle; mais l'un d'eux, celui de Saint-Ignace au Gesù (1680), par le Père Pozzo, tient le premier

rang parmi les autels du monde (fig. 16). On ne saurait trop admirer cet autel si irréprochable, si digne d'être étudié dans toutes ses parties, dans la richesse de ses matériaux, dans la beauté de ses sculptures, surtout dans la splendeur de ses formes architecturales. Au centre, la figure de saint Ignace, entourée d'anges, s'impose nettement au regard, comme le motif essentiel autour duquel tout va converger[1]. Dans le bas, des groupes font à l'autel une base puissante, tandis que dans le haut, au milieu d'un fronton rompu, comme un magnifique couronnement, la Trinité entoure et protège le globe terrestre. On a beaucoup critiqué l'emploi des frontons rompus; mais il me semble impossible, en voyant la beauté que le Père Pozzo a tirée de ce motif, de ne pas penser que c'est une des plus heureuses formes de l'art nouveau. Toutes les parties architecturales de cet autel, le soubassement, les colonnes cannelées, surtout l'entablement et le fronton, sont un des modèles les plus parfaits de l'architecture décorative du XVIIe siècle.



Phot. Alinari.

FIG. 17. — Autel de l'église de Gesù e Maria, à Rome.

Nombre d'autres beaux autels pourraient être cités. A côté de ceux du Bernin à Saint-Augustin (1627), à Sainte-Marie-de-la-Victoire (1656), à Castel Gandolfo (1664), à Saint-Pierre, dans la chapelle du Saint-Sacrement, je me contenterai d'appeler l'attention sur celui de l'église de Gesù e Maria (1665), où Carlo Rainaldi a eu l'idée admirable de ne pas considérer l'autel comme une chose isolée, mais de le relier à l'abside et de faire de cet autel et de cette abside tout un ensemble se rattachant aux lignes architecturales de l'église (fig. 17).

1. La statue actuelle de saint Ignace remplace une statue de Le Gros, qui était en argent, et que Pie VI fit fondre pour payer le tribut imposé par le traité de Tolentino.

Tombeaux. — Après les autels ce sont les tombeaux qui vont tenir la première place dans les églises, et l'on comprend quelle peut être l'importance des tombes, lorsque ce sont celles des papes et des cardinaux. Ici encore c'est le Bernin qui donnera le modèle dont on ne s'écartera pas. La Tombe d'Urbain VIII (1642) reste le chef-d'œuvre de cet art; elle se rattache au type créé par Michel-Ange dans les Tombes des Médicis et repris ensuite par G. della Porta dans celle du pape Paul III. Le Bernin sait admirablement s'inspirer de ces œuvres et les complète de façon à en faire un tout harmonieux, en dressant de chaque côté du sarcophage deux grandes figures debout et en ajoutant au sarcophage un piédestal monumental pour porter la statue du défunt.



Phot. Alinari

Fig. 18. Tombeau des Bolognetti, à l'église de Gesù e Maria, à Rome.

Au xviie siècle il y eut peu de variantes dans cet art des tombeaux, soit par suite de la beauté du type créé par le Bernin, soit par le désir de mettre sur les parois de Saint-Pierre des tombes ne différant pas trop les unes des autres.

Je signalerai toutefois, comme une forme originale, les Tombes des Bolognetti (1670), à l'église de Gesù e Maria, où les défunts sont représentés accoudés sur des balcons le long de la nef, comme s'ils vivaient et parlaient entre eux (fig. 18).

Chapelles. — En même temps que l'on édifiait et décorait les églises, on construisait dans ces églises des chapelles, et l'on comprend que ces chapelles aient pris une si grande importance dans le milieu romain où toute la puissance était concentrée entre les mains du clergé, dont les familles étaient désireuses, avant tout, de faire œuvre religieuse et

de construire de riches chapelles devant leur servir de tombeaux.

Ici, encore, le Bernin est le chef. Il commence par des œuvres simples, sans polychromie ; son œil de sculpteur, habitué à travailler le marbre, se plaît aux grandes symphonies de blancheur. La chapelle Raimondi à San Pietro in Montorio (1636), toute en marbres blancs, avec sa belle ordonnance de colonnes, la correction classique de ses formes, avec les tombes décorant les parois latérales et le beau bas-relief du Ravissement de saint François du maître-autel, est le type de sa première manière. La chapelle des Cornaro, à Sainte-Marie-de-la-Victoire (1646), toute resplendissante de marbres rares et de dorures, dans le caprice de ses formes architecturales, avec, sur l'autel, le groupe si théâtralement exposé de la Sainte Thérèse, et, sur les côtés, ces personnages qui semblent revivre et suivre dans leur tribune les cérémonies de l'église, représente la dernière évolution de sa manière.



Phot. Alinari.

Fig. 19. — Chapelle de Sainte-Cécile, à San Carlo ai Catinari, à Rome.

Nombreuses ont été les chapelles qu'il a construites et qui toutes sont dignes d'être attentivement étudiées : à Rome, celles des Pio à Saint-Augustin, des Allaleona à SS. Domenico e Sisto (1641), des Poli à San Crisogono (1640), des Silva à San Isidoro (1663), des Fonseca à San Lorenzo in Lucina (1668), des Albertoni à San Francesco à Ripa (1675), et celles des Siri à Savone (1664) et des Chigi à Sienne (1658).

Les plus belles chapelles du Bernin eussent été sans nul doute sa chapelle du Palais du Louvre et surtout la chapelle des Bourbons, à Saint-Denis (1665), destinée à recevoir le tombeau de Louis XIV et de tous les membres de la famille royale des Bourbons. La première, dont nous avons le plan dans ses dessins pour le Louvre, devait être une cha-

pelle sur plan ovale avec des colonnes ornant les murs. Pour la seconde nous avons quelques indications dans le journal de M. de Chantelou. Elle comprenait, au premier étage, de grandes loges s'ouvrant à travers des colonnes qui auraient reçu les statues des rois représentés vivants comme dans la chapelle des Cornaro à Sainte-Marie-de-la-Victoire. On peut penser que ces projets eurent une grande influence sur la chapelle du château de Versailles.

La prépondérance du Bernin était telle qu'il laissait peu de place aux autres artistes ses contemporains. Cependant presque tous les architectes eurent à construire des chapelles, et les plus intéressantes, après celles du Bernin, sont celles de Borromini. Je me contenterai de citer la chapelle Spada, à San Girolamo della Carita (1660), où l'on voit, à la place de la balustrade fermant ordinairement les chapelles, le joli motif d'une draperie tenue par des anges.

Dans un style plus avancé encore, dans cet esprit théâtral qui prédomine à la fin du siècle, *Antonio Gherardi* construit la chapelle de Sainte-Cécile à San Carlo ai Catinari (1690); chapelle très particulière par son mouvement ascensionnel et sa série d'étages, avec des jours de plus en plus éclatants, pour faire apparaître au sommet, dans une lumière éblouissante, la colombe du Saint-Esprit (fig. 19). Et l'on trouve ici réunies toutes les formes de l'art précédent, les statues, les grands rideaux du Bernin et toute la parure des fleurs. La chapelle Avila à Sainte-Marie-du-Transtevère (1685), par le même artiste, est non moins intéressante par sa coupolette à jour soutenue par des anges. L'art de Gherardi est la dernière évolution des recherches pittoresques du XVII[e] siècle.

Façades. — Un des caractères distinctifs de l'extérieur des églises italiennes a toujours été le dôme. On le trouve non seulement dans les cathédrales gothiques de Sienne et de Florence, mais plus anciennement encore, dès l'époque romane, à la cathédrale de Pise. A Rome, il est vrai, il n'apparaît qu'avec la Renaissance : tout le Moyen Age était resté fidèle au style des basiliques, dont les murs trop légers n'auraient pu supporter les dômes et qui toutes ont des campaniles isolés. Mais au XVII[e] siècle les dômes deviennent à Rome le motif essentiel des églises et en constituent une des grandes beautés.

Quelquefois les architectes, comme Michel-Ange à Saint-Pierre, ont cherché à incorporer le dôme dans la composition de la façade, pour mettre dans cette façade l'effet de grandeur qu'ils cherchaient : mais pour cela il faut des nefs courtes et basses, et dans les églises à longues nefs le dôme n'apparaît pour ainsi dire pas en avant de la façade. Son rôle n'en est pas moins considérable : par le vide de sa coupole, il donne une majesté incomparable à l'intérieur de l'église et, par son

puissant effet extérieur, il est le signe qui en annonce au loin la présence.

Dans les façades et, d'une façon plus générale, à l'extérieur des églises du XVIIe siècle, un premier fait nous saisit : ces églises si riches à l'intérieur, où tout brille de l'éclat des marbres et du coloris des peintures, ont des façades entièrement sans couleur.

Rappelons combien par là elles contrastent avec toutes les façades du Moyen Age et même de la Renaissance. La polychromie est un des traits les plus particuliers de l'architecture italienne. La tradition grecque, romaine et byzantine ne cesse de se poursuivre chez elle. Nous pouvons la suivre à Saint-Marc et dans les églises vénitiennes, à San Miniato et dans les basiliques toscanes, et plus tard nous la voyons donner au gothique italien, dans les cathédrales de Sienne, d'Orvieto et de Florence, par la splendeur de la polychromie, un des caractères qui le séparent le plus nettement du gothique des peuples du Nord.

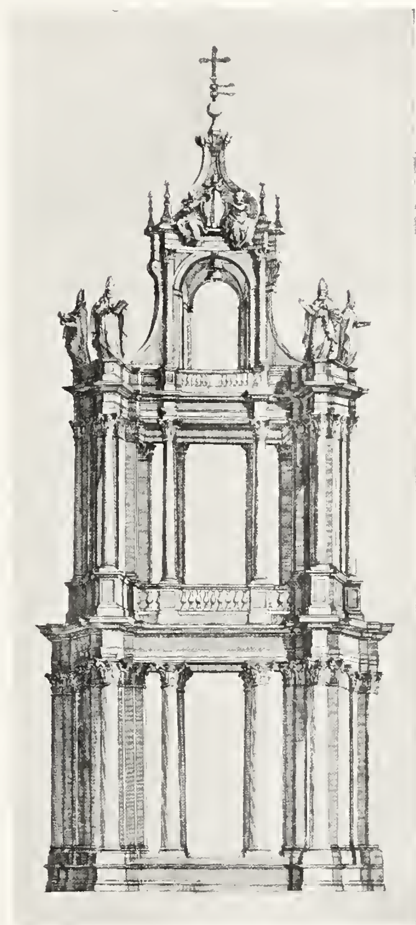


Fig. 20. — Campanile du Bernin pour Saint-Pierre de Rome.

A la Renaissance même, si la polychromie perd du terrain, elle ne disparaît pas entièrement. Si Brunelleschi a tenté d'y renoncer, ses successeurs toscans résistent à son influence. La Madone delle Carceri de G. da San Gallo, Sainte-Marie-près-Saint-Satyre et Sainte-Marie-des-Grâces de Bramante, faites dans les dernières années du XVe siècle, sont colorées, et l'on sait quelles merveilles de polychromie sont la Chartreuse de Pavie, San Bernardino de Pérouse, la chapelle Colleone à Bergame, la Scuola di San Marco à Venise.

C'est au XVIe siècle seulement que la polychromie disparut, et Michel-Ange fut un des principaux auteurs de ce changement. La ville de Rome, qui a toujours aimé la grandeur plus que la grâce, se prêtait bien à cet abandon des petits effets de marqueterie, pour leur substituer la puissance des grandes lignes architecturales; aux maçonneries recouvertes de placages, elle préfère l'aspect robuste de la pierre de taille, de ce travertin dont elle avait de si belles carrières.

Lorsque le XVIIe siècle commence, il se trouve en présence de l'art créé par les papes de la Contre-réforme. Mais si cet art avait donné dans le Gesù un type d'intérieur d'église pleinement satisfaisant, il n'avait pas si bien réussi dans le problème des façades. On n'avait pas eu le temps d'en construire beaucoup et, dans le désir prédominant de faire surtout des édifices pratiques, on n'avait pas assez mis de soin à chercher la beauté convenant à la façade des églises. C'est ce que le XVIIe siècle va



Phot. Alinari.

Fig. 21. — Église Sainte-Agnès, à Rome.

tenter de réaliser, et il aura d'autant plus de mérite qu'il n'avait pas de traditions derrière lui.

La Contre-réforme, dans son amour de la simplicité, s'était contentée de la surface lisse des murs, à peine enrichis par la saillie de légers pilastres. L'âge nouveau fait revivre le motif de la colonne et lui donne une importance capitale dans ses ordonnances. Mais surtout les lignes générales vont singulièrement se modifier : aux façades planes et sans relief, vont succéder des formes compliquées, des courbes et des contre-courbes s'opposant aux lignes droites, une saillie plus forte des pilastres et des colonnes, de plus riches couronnements des portes et des fenêtres, et de grands motifs sculptés au sommet des frontons.

A la mort de Maderne, la façade de Saint-Pierre n'était pas encore terminée. Maderne l'avait conçue pour avoir deux clochers et il en avait lui-même donné des modèles. Mais la construction était d'une telle importance qu'on ne cessait de consulter les plus grands architectes et de leur demander des projets. En fin de compte, c'est le Bernin qui fut choisi et qui, dans les dernières années du pontificat d'Urbain VIII (1645), construisit un des clochers (fig. 20).

Son œuvre était admirable, une des plus belles qu'il ait faites. Avant lui, aucun architecte en Italie, même au temps de la Renaissance, n'avait songé à modifier le type des clochers de l'époque romane. Tous ils conservaient leurs lourdes masses, sans chercher à les rendre plus légères, se contentant, comme nouveautés, de les décorer de pilastres ou de colonnes. Le premier, le Bernin fait œuvre nouvelle ; il comprend, comme les gothiques l'avaient fait en France, qu'un clocher doit être une construction tout à jour, faite pour laisser le plus possible s'étendre au loin le son des cloches. Jamais artiste ne fit une œuvre plus aérienne ; et cependant elle ne rallia pas tous les suffrages. L'un des campaniles n'avait pas été plutôt terminé que l'on commença à le discuter et même à en démolir l'étage supérieur. Puis des fissures se produisirent dans la façade, et, lorsqu'Urbain VIII mourut, les ennemis du Bernin saisirent cette occasion pour le perdre, et ils obtinrent d'Innocent X que l'on démolît entièrement ce clocher que l'on accusa de tout le mal.



Phot. Alinari.

Fig. 22. — Église Saints-Vincent-et-Anastase, à Rome. Partie supérieure de la façade.

Ne regrettons rien, le hasard a bien fait les choses. La façade de Saint-Pierre a peut-être été privée de quelque beauté, mais le monument n'y a rien perdu. Il est mieux que rien ne vienne nuire à l'effet de la cou-

pole, il est mieux qu'elle se dresse entièrement isolée, et que, de loin, elle semble avoir pour piédestal, non seulement la nef et la façade de Maderne, mais, pour ainsi dire, la ville de Rome tout entière.

En imitation de cette facade, avec le même emploi de clochers, on construisit la façade de Sainte-Agnès (1650). Borromini a eu sa part dans cette façade, et nous reconnaissons bien là le maître qui aimait si passionnément le style de Michel-Ange. Nulle part à Rome la coupole n'est intervenue d'une façon plus heureuse dans la composition d'une façade d'église (fig. 21).



Phot. Alinari.

Fig. 23. — Église Sant'Andrea della Valle, à Rome.

Mais si Sainte-Agnès, par cette disposition d'une coupole encadrée entre deux clochers, se rattache aux projets faits pour Saint-Pierre, elle nous apporte, par d'autres dispositions, ces nouveautés que nous avons signalées en parlant de son intérieur. Ces nouveautés, c'est le plan courbe de la façade, c'est cette ligne concave si bien faite pour servir d'entrée à une église, pour accueillir les fidèles. C'est le premier exemple d'une forme qui devait avoir tant de succès, d'une forme qui s'éloignait radicalement des formes grecques, et qui rappelait dans une certaine mesure les profonds ébrasements des portails gothiques[1].

Les clochers sur le devant des façades n'eurent pas une grande faveur à Rome. C'était un motif gothique, un motif de l'architecture des pays du Nord. Les Italiens ne l'aimaient pas et c'est dans un autre esprit qu'ils vont concevoir leurs façades. Un clocher, pour eux, est une chose :

1. La façade du Collège des Quatre-Nations (aujourd'hui l'Institut de France) est une très heureuse imitation de la façade de Sainte-Agnès. En 1660, la façade de Sainte-Agnès était terminée : c'était la grande nouveauté du jour, et Levau se hâte de s'en inspirer. Déjà peut-être du vivant même de Mazarin, si au courant de tout ce qui se faisait en Italie, le plan avait-il été préparé.

Ce charmant parti d'une façade circulaire fut aussi adopté, un peu plus tard, par Bouchardon dans sa Fontaine de la rue de Grenelle.

une façade en est une autre. Ils placent les clochers à part, ou dans une des parties postérieures de l'église. Ce qui contribue à leur faire délaisser les clochers, ce sont les dômes qu'ils élèvent à la croisée des transepts et qui, dans leurs églises, jouent le même rôle que les clochers en France. Dôme et clocher ne vont pas bien ensemble, ils risquent trop de se nuire, et l'un doit céder la place à l'autre.



Phot. Moscioni.

Fig. 24. — Église Santa Maria in Campitelli, à Rome.

Les clochers de Sainte-Agnès vont donc rester sans imitateurs. C'est le type des façades de la Contre-réforme que l'on continuera, mais en les modifiant, en les embellissant comme Maderne avait commencé à le faire. On va penser qu'une façade peut être indépendante de l'intérieur de l'église, qu'elle a un tout autre but que celui d'en annoncer les formes et de se lier servilement à elles, et que son véritable rôle doit être de dire que l'on est en présence d'une église, d'un lieu essentiellement noble et solennel. Il faut qu'une façade ait de la grandeur, de la richesse, et qu'elle soit expressive d'une pensée religieuse.

En faisant une façade très haute, par la force des choses, on construisit des murs très épais, et voilà la conception gothique réintroduite avec toutes ses conséquences : saillie des divers membres de la façade, profondeur des portes et des fenêtres, abondance des sculptures, grande opposition des ombres et des lumières. C'était le gothique de Sienne, c'était surtout le gothique français qui semblait renaître.

Une façade doit avoir ici une place exceptionnelle celle de Saints-Vincent-et-Anastase (fig. 22), que construisit, en 1650, sur la place Trevi, aux frais du cardinal Mazarin, un maître qui passait pour avoir un esprit

très capricieux et qui fut sans nul doute un des artistes les plus singuliers de cet âge, *Martino Lunghi le Jeune*. Cette façade, qui était trop audacieuse pour pouvoir être comprise, a été très critiquée par les puristes; elle est pourtant une des plus belles de la ville de Rome et l'une des plus dignes de servir d'enseignement. Elle n'est pour ainsi dire qu'un revêtement de colonnes qui, serrées trois par trois autour de la porte, se répètent de la même manière au premier étage autour de la fenêtre et portent un groupe compliqué de frontons au milieu desquels les armoiries du cardinal, soutenues par de grandes figures d'anges, viennent compléter la richesse de ce magnifique ensemble. Il faut citer, comme un exemple rare à Rome, un buste, celui de la nièce du cardinal Mazarin, occupant la place d'honneur sur cette façade.



Phot Alinari

Fig. 25. — Église Santa Maria in Via Lata, à Rome.

Martino Lunghi est aussi l'auteur de la façade de Saint-Antoine-des-Portugais, qui est particulièrement remarquable par la beauté de son couronnement où tout aspect de fronton est si habilement dissimulé par les statues d'anges qui le surmontent.

Le plus grand constructeur de façades d'églises au XVIIe siècle fut *Carlo Rainaldi*, à qui nous devons les façades de Sant'Andrea della Valle (1660), de Santa Maria in Campitelli (1665), de Sainte-Agnès (en partie) et des deux églises de la place du Peuple (1665).

La façade de Sant'Andrea (fig. 25) est intéressante, non parce qu'elle représente une nouveauté, mais parce qu'elle continue le style de l'âge précédent, en l'accommodant au goût du jour. C'est la suite des façades du Gesù et de Saint-Ignace, c'est la même idée d'une façade plate, à deux étages, mais singulièrement enrichie par la multiplication des colonnes, des niches avec statues et des ornements sculptés; c'est pour ainsi dire

l'aboutissant de tout ce que cherchaient les maîtres de la fin du XVIe siècle, une façade très riche et très puissante, mais surtout une façade chrétienne.

Moins séduisante, mais plus novatrice, plus avancée dans l'évolution du siècle, est la façade de Santa Maria in Campitelli (fig. 24). C'est tout un programme nouveau, une œuvre où tout l'attrait va être cherché, non pas simplement dans des demi-colonnes, comme à Sant'Andrea della Valle, mais dans des colonnes en plein relief, qui se multiplient et se détachent les unes en avant des autres. La passion pour la colonne est ici si forte qu'elle ne laisse plus de place pour aucune autre recherche. Sur cette façade il n'y a pas de sculptures, ni un bas-relief, ni une statue, et l'on peut dire d'autre part que l'on y trouve trop de saillies, trop de frontons, trop de lignes brisées, trop d'efforts pour faire une façade uniquement avec des éléments classiques. Ce style est anormal dans cette époque chrétienne, et le milieu pontifical ne semble pas l'avoir beaucoup aimé. Par contre, il eut un prodigieux succès en France, où l'on préférait aux nouveautés du Bernin un art plus lié à l'antiquité; il fut imité à Saint-Roch, à Saint-Eustache, à Saint-Thomas-d'Aquin, aux façades latérales de Saint-Sulpice. Je n'ai pas besoin de dire que si cet art se relie à l'antiquité par l'emploi de la colonne, il s'en détache assez nettement par la manière dont il s'en sert. C'est l'antiquité interprétée selon l'esprit du XVIIe siècle.



Phot. Alinari.

Fig. 26. — Église Santa Maria di Monte Santo, à Rome.

Ce style, où la colonne prend une si absolue prépondérance, nous allons le voir, cette fois sous une forme plus classique, dans la façade

de Santa Maria in Via Lata (fig. 25) de *Pierre de Cortone* (1658). Les formes antiques ne sont plus torturées pour produire des effets auxquels les anciens n'avaient jamais pensé; elles sont imitées fidèlement. Une colonnade en saillie, sur un seul plan, dont le caractère classique est accentué par le fait que les colonnes sont surmontées non par la courbe d'un arc mais par un entablement, constitue le motif principal, et la répétition de la colonnade au premier étage augmente encore l'effet de cette belle composition. Comme la façade de Santa Maria in Campitelli, elle eut un très grand succès et donna lieu à tout un courant nouveau d'architecture. De là sont sortis la colonnade de Perrault, le Garde-meuble de Gabriel, et surtout le double Portique de Servandoni à Saint-Sulpice.



Phot. Alinari.

Fig. 27. — Église SS. Luca e Martina, à Rome.

On pouvait être plus classique encore. La façade d'un temple grec, c'est, dans une forme beaucoup plus simple, une colonnade entièrement détachée, surmontée d'un fronton, et Michel-Ange avait bien projeté cette forme pour sa façade de Saint-Pierre, mais n'avait pu exécuter son projet, et il fut réservé à Carlo Rainaldi de nous en donner le premier exemple dans la façade des deux églises de Sainte-Marie-des-Miracles et de Santa Maria di Monte Santo — 1662 — (fig. 26). Et voilà réalisé à Rome un art qui ne s'y développera pas, mais qui sera repris et considéré comme la seule forme de beauté possible par les néo-classiques français de la fin du XVIIIe siècle.

Nous allons retrouver à Rome le motif des colonnes se détachant franchement en avant de la façade, dans quelques œuvres où il sera employé d'une façon plus capricieuse qu'à Santa Maria in Via Lata : le Bernin mettra en avant de son Saint-André-au-Quirinal une jolie avancée

circulaire portée par deux colonnes, et Pierre de Cortone dévelop-pera ce motif, en lui donnant plus d'ampleur, à Sainte-Marie-de-la-Paix (1657), par son portique circulaire de six colonnes. Cette façade est intéressante par les effets de perspective, recherchés en vue de donner une impression de grandeur à une église petite et mal placée dans des rues étroites. On pourrait dire que c'est là une architecture de peintre.

Pierre de Cortone, toujours charmant, toujours très ingénieux, crée son chef-d'œuvre d'architecture dans la façade de SS. Luca e Martina (1660). Cette façade (fig. 27) se compose d'une coupole, ayant en avant d'elle comme soubassement un grand mur se terminant par une ligne horizontale que seul surmonte, non un fronton, mais un beau motif sculpté. La grande masse du mur ne se développe pas uniforme sur un plan rectiligne, mais elle est finement nuancée par des oppositions de lignes droites et de lignes courbes. C'est une des œuvres qui nous font le mieux comprendre le style nouveau, non plus, il est vrai, dans l'emploi des colonnes, mais dans la recherche des courbes, dans la volonté de donner aux yeux une impression de grâce plutôt que de grandeur. On sent que nous ne sommes pas en présence d'un architecte lié à la doctrine des écoles : c'est un indépendant qui parle, un maître qui, comme dans ses peintures, est animé par un sentiment d'élégance et de tendresse.



Phot. Moscioni.

FIG. 28. — Église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, à Rome.

Ce type de façades « ondulées », nous allons le voir sous sa forme la plus audacieuse dans une façade (fig. 28) qui a été considérée par l'école néo-classique comme représentant le dernier degré de l'incorrection et

de la laideur en architecture, la façade de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, par Borromini (1667). Si l'on admet, comme je le pense, que l'emploi de la ligne courbe en architecture est une des plus grandes nouveautés des architectes de l'âge moderne, on comprend quelle est l'importance d'une telle façade, et, même si ces novateurs se sont trompés, même s'ils n'ont pas trouvé dès le premier jour les meilleures formes de l'art nouveau, même si nous pensons aujourd'hui que la façade de Saint-Charles est une œuvre avortée, on doit la tenir, en raison de ses conséquences, pour une œuvre importante dans l'histoire de l'art.



Phot. Moscioni.

Fig. 29. — Église de la Madeleine, à Rome.

Quelques années plus tard (1680), Sardi faisait la façade de la Madeleine (fig. 29 et 30), qui peut être considérée comme étant le dernier terme de l'évolution de l'architecture romaine au xviie siècle. La particularité de cette façade est moins dans sa partie architecturale que dans ses formes décoratives. C'est le rococo, c'est le style rocaille qui se crée là. On comprend les anathèmes portés par les classiques contre un tel art, mais si l'on songe que le xviiie siècle a son origine dans cette œuvre, on ne peut en contester le grand intérêt.

Dômes et Campaniles. — En parlant des façades, je n'ai pas épuisé tout ce qu'il y avait à dire des dômes et des campaniles, car s'ils ont été conçus parfois pour faire partie des façades, ce ne fut qu'une exception. Pour un Italien, un clocher doit être indépendant de la façade, et, dans les églises à croix latine, le dôme ne se voit pas lorsqu'on approche de l'église. Mais ces dômes, on les aperçoit à distance, et, dans une ville qui est dominée par des collines, le dôme que l'on peut voir de toutes parts devient un des éléments essentiels de l'architecture. Ce sont les

dômes construits au XVIIe siècle qui donnent à la ville de Rome son caractère particulier et exceptionnel. Après Saint-Pierre, les dômes les plus beaux sont ceux de Sant'Andrea della Valle, par Maderne, de San Carlo al Corso et de SS. Luca e Martina, par Pierre de Cortone, de Sainte-Agnès, par Borromini, de Sainte-Marie-des-Miracles, par Carlo Rainaldi.

L'évolution se manifeste par des lignes de plus en plus élancées et surtout par la finesse des lanternes terminales pour lesquelles les archi-



Phot. Moscioni

FIG. 50. — Église de la Madeleine, à Rome. Détail de la façade.

tectes ont su trouver les formes les plus séduisantes. Giacomo della Porta avait ouvert la voie par la lanterne de Saint-Pierre, si légère et si différente de celle que Michel-Ange avait projetée; ce sont ensuite les lanternes de Sainte-Agnès, de Notre-Dame-de-Lorette, de San Carlo al Corso, de SS. Luca e Martina, etc.

Comme les dômes, les campaniles ont donné lieu à bien des recherches intéressantes. J'ai déjà dit la beauté du campanile de Bernin pour Saint-Pierre; mais il semble que ce soit Borromini qui ait ici encore trouvé les formes les plus originales. Son chef-d'œuvre est le campanile de Sant'Andrea delle Fratte, dont la partie supérieure comprend une colonnade circulaire, semblable à celle d'un temple antique, surmontée

de longues figures de séraphins qui, comme des cariatides, portent un motif décoratif composé d'armoiries et d'une couronne terminale (fig. 51).

Non moins intéressante est une autre œuvre de Borromini, le clocher de la chapelle Saint-Yves, à la Sapienza, dont on ne saurait dire si c'est un clocher ou la lanterne terminale d'un dôme. Ce clocher en spirale, ces pinacles fins comme des aiguilles, toute cette profusion de légers ornements qui le fleurissent, c'est si singulier, si indépendant de toute tradition, que l'on est conduit à y voir quelque importation d'art étranger, quelque influence de ces pays d'Extrême-Orient que les Jésuites colonisaient et commençaient à faire connaître à l'Europe.



Phot. Alinari.

Fig. 51. — Campanile de Sant'Andrea delle Fratte, à Rome.

Je signale, enfin, comme une œuvre très séduisante, le campanile de Santa Maria di Monte Santo, fait par le Bernin dans les dernières années de sa vie (fig. 26).

Palais. — Le grand nombre de palais que l'on voit à Rome s'explique par ce fait que le pouvoir n'y est pas héréditaire dans une seule famille, mais se déplace après le décès de chaque souverain. Il s'en suit que, s'il y a des palais pontificaux, tels que le Vatican, le Latran, le Quirinal, il y a à côté d'eux des palais appartenant à la famille de chaque pape, à ces familles si brusquement, si prodigieusement enrichies par la nomination de l'un des leurs au trône pontifical. Chacune d'elles voudra avoir une demeure plus belle que celles de ses prédécesseurs.

Dans cette série de palais qui vont du palais de Saint-Marc, construit au xve siècle pour le pape Paul II, au palais Braschi, construit au xviiie pour le pape Pie VI, c'est toujours la même idée qui domine, correspondant aux caractères de la papauté romaine qui ne changent pas, l'expres-

sion de l'idée de puissance, se manifestant par l'ampleur des bâtiments, la hauteur des façades et la richesse des intérieurs, avec une tendance de plus en plus grande vers des dispositions plus élégantes et en même temps plus pratiques. Ce seront, par exemple, de vastes salles de réception richement ornées, telles que la galerie du palais Farnèse, peinte par Annibal Carrache; de beaux escaliers, tels que celui du Bernin au Vatican; de spacieux vestibules, comme celui du palais Barberini; des cours, comme au Borghèse; des jardins, comme au Quirinal; ce seront de



Phot. Alinari.

Fig. 52. — Villa Doria Pamphili, à Rome.

grandes villas autour de Rome, telles que la villa Borghèse ou la villa Pamphili. Énumérer les palais, c'est énumérer la suite des papes. La dernière grande œuvre faite au XVIe siècle avait été le palais Aldobrandini, construit par Giacomo della Porta pour Clément VIII. Le XVIIe siècle s'ouvre avec Paul V, à qui l'on doit, dans l'intérieur de Rome, le palais Borghèse, dont la cour, avec ses colonnes accouplées portant des arcades, est une des plus majestueuses que l'on puisse voir. Ce motif avait été créé à Milan par Galeazzo Alessi, dans le palais Marino. Il fut sans doute apporté à Rome par le Milanais Martino Lunghi. On le trouve au même moment au palais Non finito de Florence, et un peu plus tard à la Brera de Milan et à l'Université de Gênes. Les Borghèse ne se contentent pas de leur palais, ils veulent une maison de campagne, et ils la

construisent attenante aux murs de la ville. Cette villa Borghèse, aujourd'hui villa nationale, est une des richesses de Rome, soit par la beauté de ses jardins et de son parc, par l'élégance de son casino construit par le Flamand Vasanzio, qui le décora avec une finesse qui rappelle celle de la villa Médicis, soit par tous les chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture dont les Borghèse l'ont enrichie pendant deux siècles.

Urbain VIII veut surpasser ses prédécesseurs. Le palais Barberini, que commence Maderne et qui fut surtout l'œuvre du Bernin, est remarquable par la façade donnant sur les jardins, avec le beau motif de ses arcades ouvertes, et reste un des plus beaux de la ville.

Successeur d'Urbain VIII, le pape Innocent X, Pamphili, après avoir construit le palais relativement modeste de la place Navone, commence pour son neveu le grand palais Ludovisi. Le Bernin en fait les plans et construit les robustes piliers d'angle en rugueux bossages, retrouvant la force de Brunelleschi au palais Pitti. Ce palais, remanié plus tard et terminé par Carlo Fontana, est aujourd'hui le palais du Parlement d'Italie. A la famille si fastueuse des Pamphili, on doit encore la délicate et riante villa Pamphili (fig. 52), chef-d'œuvre de l'Algarde, toute couverte à l'extérieur et à l'intérieur des plus délicats ornements, placée dans un site incomparable au milieu de splendides jardins, une fleur au milieu des fleurs.

Pour Alexandre VII, le Bernin fit le palais Chigi de la place des Saints-Apôtres. Là, il s'inspire de Michel-Ange, et, en imitation du Palais du Capitole, il reprend l'ornementation des murs par de grands pilastres qui s'élèvent d'un trait de la base jusqu'au sommet de la façade.

Sous le pontificat d'Alexandre VII, le Bernin est appelé à la cour de Louis XIV, pour construire le palais du Louvre. Ses plans ne furent pas exécutés; mais nous les connaissons, et ce palais, très différent de tout ce que les architectes italiens avaient encore fait, remarquable par la disposition des colonnes au premier étage, par la saillie de ses avant-corps, par son couronnement de statues, me paraît être le chef-d'œuvre des palais du xviie siècle. Le séjour de six mois que le Bernin fit à Paris a exercé une profonde action sur l'art français. Le palais de Versailles, à lui seul, peut attester cette influence.

Le xviie siècle se termine à Rome avec le palais Doria, œuvre de Valvassori. C'est ici le même esprit que dans la façade de la Madeleine de Sardi, la même recherche de ces formes capricieuses qui annoncent l'art du siècle suivant. C'est la préciosité du rococo après la grandeur du baroque.

A côté des palais, il faut faire une place aux divers monuments construits en vue d'embellir la ville. Déjà, au milieu de la place Saint-

Pierre, Domenico Fontana avait dressé un obélisque, et Maderne avait fait jaillir les eaux de sa belle fontaine. Les fontaines vont se multiplier, et le Bernin, soit dans la fontaine du Triton, soit dans celle de la place Navone, en donnera des modèles d'une grande originalité.

Mais le monument exceptionnel, c'est la grande Colonnade de la place Saint-Pierre (1656). Rejetant toute idée utilitaire et renonçant, comme on avait d'abord projeté de le faire, à entourer la place de grandes constructions, le Bernin, pour dire la majesté de cette place, l'enveloppe d'un gigantesque portique composé de 88 piliers et de 284 colonnes doriques disposées sur quatre rangs. Par les 164 statues qui la surmontent et qui répètent le motif de la façade de Saint-Pierre, cette colonnade s'unit intimement à elle, elle prend un véritable caractère religieux, et toute l'immense place semble n'être plus qu'un atrium, qu'un solennel portique conduisant à la Cathédrale de la chrétienté. Même au moment où le Bernin fut le plus décrié, ses adversaires ne purent s'empêcher de reconnaître qu'il avait créé là un des plus grands chefs-d'œuvre de l'architecture.

II. — L'ART EN DEHORS DE ROME

Venise. — Le XVIIe siècle s'ouvre, à Venise, avec Longhena, dont l'œuvre capitale est la Salute (1630). Si l'on compare les monuments de Venise avec ceux de Rome, que ce soient les églises ou les palais, une première chose nous frappe, c'est qu'à Venise tout semble fait pour l'extérieur, pour l'embellissement de la cité, tandis qu'à Rome le grand intérêt est dans les intérieurs. Et cela, c'est une tradition qui a les origines les plus lointaines; depuis la Ca d'Oro et le Palais Ducal, jusqu'à la Salute, toutes les façades sont des merveilles de goût et de richesse, et Venise est par cela même, au point de vue de la beauté architecturale, une ville absolument unique au monde.

Lorsqu'à Venise on entreprend un monument, on se préoccupe, avant tout, de son extérieur et de la place qu'il doit occuper. C'est ainsi que la Salute ne doit pas être considérée simplement comme une église ordinaire, qui aurait pu être placée indifféremment en un lieu quelconque de la ville, c'est un monument fait pour embellir une de ses parties les plus solennelles, l'entrée du Grand Canal, en face même de Saint-Marc, du Palais Ducal et de la Libreria. Il faut que les Vénitiens, se promenant sur la Piazetta, aient devant les yeux un monument disant toute la beauté et toute la gloire de la cité (fig. 33).

Et l'église se dresse, seule, élevant librement son dôme entre les

eaux de la Giudecca et du Grand Canal. La porte grandiose qui se détache en avant de l'église, comme un magnifique arc de triomphe, semble être, non pas seulement la porte de l'église, mais celle même de la cité. C'est une des plus grandes merveilles de l'Italie que cette porte, où l'artiste a su si magnifiquement allier la richesse du décor à la force des lignes architecturales. Seuls des Vénitiens étaient capables de concevoir une entrée pareille pour une église, et cela, après eux, personne ne l'a refait.



Phot. Alinari.

Fig. 55. — Église de la Salute, à Venise.

Il faut aussi admirer la coupole. Après celles de Sainte-Marie-des-Fleurs et de Saint-Pierre, c'est la plus belle de l'Italie, non par sa hauteur, mais par la beauté de ses lignes. Elle s'appuie robustement sur le sol, épaulée par les chapelles auxquelles la relient de nombreux contreforts en forme de volutes, et une haute et fine lanterne en accentue le mouvement ascensionnel.

Je louerai moins l'intérieur de la Salute. Ici, l'artiste n'est plus soutenu par cette idée de la beauté de la ville qui inspire aux Vénitiens tant d'idées nouvelles, il se croit trop obligé de s'asservir aux formes classiques de Palladio, qu'il suit sans en imiter la correction, et l'on ne peut aimer cet encombrement de piliers et de colonnes, cet intérieur sans couleur, sans décor, sans rien qui parle à la pensée. Toutefois, il y a là des parties très belles, la disposition du chœur qui, surmonté d'une petite coupole, s'allonge en arrière de l'autel, et l'autel magnifique qui est surmonté d'un grandiose groupe sculpté rappelant la cessation de la peste, en suite de laquelle l'église fut construite.

Après la Salute, la plus belle église du XVII[e] siècle à Venise est

Santa Maria Zobenigo (fig. 54), dite aussi Santa Maria del Giglio (1680), et c'est une œuvre de la plus rare singularité. Une façade d'église, c'était toujours une page religieuse faite pour louer Dieu ; ici, par une exception qui ne s'est jamais présentée ailleurs, cette façade est faite pour louer des hommes. Dans cette Venise triomphante, ivre des richesses que lui donnent ses hommes d'armes, ce sont des guerriers et des chefs d'État qu'elle voudra honorer. Sur cette façade on ne voit pas de frêles jeunes filles tenant les palmes du martyre, mais des soldats qui, la poitrine cuirassée, brandissent des glaives ; sur les piédestaux sont sculptés les plans des villes qu'ils ont conquises ou administrées, et dans les niches, soit au rez-de-chaussée, soit au premier étage, partout sont les statues de ces Barbaro qui ont fait construire l'église pour dire la grandeur de leur famille. Dans la niche centrale, sur un fond de trophées, le plus illustre d'entre eux s'élance comme s'il voulait entraîner ses marins à l'assaut des galères musulmanes ; à ses côtés, les anges, semblables à des héraults, sonnent de la trompe pour honorer les vainqueurs, et, plus haut, c'est la statue de Venise qui sourit, heureuse, toute confiante dans la valeur de ses enfants.



Phot. Alinari.

Fig. 54. — Église Santa Maria Zobenigo, à Venise.

Seule Venise pouvait avoir une telle conception, et on ne peut pas dire qu'elle soit irréligieuse. Les nations qui construisent de semblables monuments font une grande œuvre d'éducation, elles élèvent les âmes et fortifient les cœurs.

Dans cette œuvre magnifique l'exécution a été à la hauteur de la pensée. Tout concourt à évoquer l'idée de triomphe : les groupes de colonnes accouplées, avec leurs riches cannelures, la beauté de l'ornementation grandissant de la base jusqu'au sommet de la façade qui se termine, non par la forme vulgaire d'un fronton, mais par un splendide couronnement de statues.

Il y a, à Venise, une autre façade d'église élevée par une grande famille, celle des Fini, qui, comme les Barbaro, eut l'orgueil de vouloir figurer sur l'œuvre qu'elle édifiait ; mais Termignano, l'architecte qui la construisit en 1668, était bien loin d'avoir le talent de Sardi, et la façade de l'église San Mosé (fig. 55), avec ses divisions trop menues, son décor éparpillé, surtout avec la pauvreté de son couronnement, montre combien le style du XVIIe siècle est difficile à traiter, et que, si la richesse est une des grandes beautés de l'architecture, elle ne saurait en être la qualité unique. Toutefois il faut tenir compte de l'effort fait pour s'affranchir du servage de l'art antique et pour créer une architecture nouvelle.



Phot. Alinari.

FIG. 55. — Église San Mosé, à Venise.

Une église de Venise, les Scalzi (fig. 56), réunit les noms des deux plus grands architectes de cet âge, Longhena et Sardi. Longhena a fait l'intérieur et commencé le décor si merveilleusement complété plus tard par Tiepolo ; et Sardi, dans sa façade, avec ses trois étages de colonnes enfermant des niches, a traité élégamment, à la vénitienne, le style romain du XVIIe siècle.

Deux palais, le Rezzonico et le Pesaro, sont l'œuvre de Longhena. Ils sont la continuation de tous les palais vénitiens, des palais du Moyen Age et de ceux de la Renaissance. C'est le même principe d'une architec-

ture tout à jour, de cette architecture qui forme un si saisissant contraste avec les palais de toutes les autres parties de l'Italie. La marque du XVIIe siècle se reconnaît ici à ce que les caractères de force et d'exubérante richesse se substituent à l'élégance et à la fine sobriété des palais antérieurs. Si la demeure des hommes dit bien le caractère de ceux qui l'habitent, jamais architecture ne fut plus expressive. Ces palais sont la fidèle image de cette aristocratie vénitienne, si puissante, si riche, si éprise de plaisirs et de grandeur.



Phot. Alinari

Fig. 56. — Église des Scalzi, à Venise.

Les deux palais ont entre eux une grande ressemblance, toutefois le Pesaro (fig. 57) marque un degré de plus de beauté. Au rez-de-chaussée, au lieu d'un motif de bossages, c'est un décor diamanté, plus brillant; c'est un effet plus riche des portes avec des statues couchées sur leurs arcs. Au premier et au second étage, des alternances de colonnes accouplées viennent rompre le motif monotone et un peu grêle des colonnes isolées. Sur les arcs, des statues de plus fort relief attirent vivement le regard : les colonnes, au lieu d'être lisses, sont cannelées, et enfin la frise terminale, sans ouvertures, a la fermeté qui convient pour couronner la masse du palais[1].

Notons ici un des caractères les plus importants de l'architecture vénitienne du XVIIe siècle, un de ceux qui la séparent nettement de la romaine : c'est l'emploi, à l'extérieur des édifices, de colonnes détachées et surtout de colonnes ornées de cannelures. A Rome, le travertin, pierre tuffeuse, peut difficilement se tailler en colonnes cannelées, et c'est

1. Il faut se rappeler qu'au palais Rezzonico l'étage supérieur n'est pas l'œuvre de Longhena, mais celle de G. Massari, architecte du XVIIIe siècle.

pourquoi dans cette ville il n'y en a pas sur les façades des monuments. A Venise, par contre, on se sert de la pierre d'Istrie dont le grain est fin comme celui des pierres de l'Ile-de-France; et c'est pourquoi on voit à Venise et à Paris, et là seulement en dehors de la Grèce, tant de colonnes cannelées à l'extérieur des édifices[1].

Les hommes qui construisaient de tels palais devaient apporter le même orgueil pour leurs tombeaux. Et le Longhena fit les tombes qu'ils souhaitaient, comme il avait fait leurs églises et leurs palais. La tombe du doge Pesaro (fig. 58), c'est bien la tombe d'un de ces Vénitiens qui fai-



Phot. Alinari.

Fig. 57. — Palais Pesaro, à Venise.

saient la conquête du monde. Au centre du monument, le doge, assis sur son trône, semble encore dicter ses ordres ou plutôt discourir avec cette parole éloquente qui avait fait de lui un des plus autorisés diplomates de la République. A ses côtés l'escortent des figures dont l'une tient une croix et l'autre des faisceaux. C'est assez dire que la force de Venise réside dans sa confiance en Dieu et en son épée. Aux pieds du doge l'artiste a sculpté ces animaux d'outre-mer auxquels l'imagination populaire prête des formes si étranges, et plus bas quatre esclaves noirs soutiennent le monument, comme les nations auxquelles ils appartiennent soutiennent la puissance même de Venise.

1. Il suffit de citer à Paris la façade de Saint-Gervais, la Colonnade du Louvre, les palais de Gabriel, le portique de Saint-Sulpice, le Panthéon, le Palais-Bourbon, la Madeleine.

Le monument est d'une ordonnance irréprochable et il n'y a rien de plus mesquin que les critiques auxquelles s'attardent les derniers disciples du néo-classicisme. Combien Venise serait incomplète et appauvrie s'il n'y avait pas chez elle de telles œuvres architecturales, en même temps que les peintures de Véronèse, de Tintoret et du Titien.

GÊNES. — Le XVII[e] siècle fut pour Gênes, comme pour Venise, une période de très grande splendeur. La série des palais pour l'aristocratie génoise, commencée par Galeazzo Alessi, se poursuit dans un luxe toujours plus exubérant. C'est au XVII[e] siècle, plus encore qu'au XVI[e], que la ville de Gênes doit son aspect actuel. Les architectes de cet âge ne sont plus des classiques comme Galeazzo Alessi, mais des maîtres plus hardis, venus de Milan, qui ont une indépendance qu'ils tiennent des traditions gothiques. Le type de l'art de cette époque est le palais de l'Université, ancien collège des Jésuites, commencé en 1623, par Baccio del Bartolommeo Bianco. Comme la plupart des palais de Gênes, il présente un magnifique développement de vestibules et de cours où s'étagent, grâce aux déclivités du terrain si fréquentes à Gênes, des portiques, des galeries, des suites de colonnes simples ou accouplées, produisant les plus imprévus effets de perspective qui se puissent imaginer. Du même maître sont le palais Durazzo Pallavicini et le palais Balbi Senarega. D'un autre artiste non moins novateur, Rocco Lurago, est le palais Tursi, aujourd'hui palais municipal.



Phot Alinari

FIG. 38. — Monument du doge Giovanni Pesaro, à l'église Santa Maria dei Frari, à Venise.

Gênes, ville des marbres, est une des villes d'Italie qui ont le plus aimé le luxe des matériaux et des décors polychromés. Chez elle nous

trouvons un des plus beaux exemples de la somptuosité du XVII[e] siècle dans le décor des églises : l'Annunziata est la gloire de Gênes (fig. 59). Dans



Phot. Alinari.

FIG. 59. — Église de l'Annunziata, à Gênes.

cette ville, sans doute en raison de la belle qualité des matériaux, on peut construire une église dont les nefs intérieures, au lieu d'être séparées par

des piliers, le sont par des colonnes, comme dans les anciennes basiliques. Ces colonnes, avec leurs cannelures incrustées de marbre rose, sont d'une beauté absolument unique, et, au-dessus d'elles, s'associant à leur éclat, les peintures de Carlone, avec leurs encadrements d'or, couvrent toutes les parois des murailles et des voûtes. Le voyageur qui commence son voyage en Italie par la ville de Gênes peut supposer qu'il verra souvent des monuments semblables, mais il n'y a qu'une Annunziata.



Phot. Alinari

Fig. 40. — Chapelle de l'Oratoire de Santa Cita, à Palerme.

Naples et Palerme. — Les régions du sud de l'Italie ne doivent pas nous retenir longtemps. Peu créatrices, par suite des changements politiques trop fréquents qui, à chaque instant, détruisent toutes les traditions, elles ne font que suivre, durant le cours du XVIIe siècle, l'exemple venu de Rome. Comme à Rome, les plans courbes, les ellipses, les octogones deviennent en faveur : à Naples, l'église Sainte-Marie-de-la-Miséricorde, à Palerme, l'église San Salvatore en sont deux témoignages ; et, comme à Rome, c'est la recherche de la richesse qui partout va prédominer.

De tout cet art je ne retiendrai ici qu'une œuvre, une œuvre tout à fait exceptionnelle, les stucs du Serpotta, qui, élevé à Rome, ayant travaillé dans l'atelier d'Antonio Raggi, le maître décorateur de la voûte du Gesù, a transporté dans le sud le décor romain de la fin du XVIIe siècle. Je citerai comme type de cet art l'Oratoire de Santa Cita (1690), dont tous les murs sont couverts de stucs. Là ce ne sont que guirlandes de fleurs, que jeux de petits enfants, se déroulant autour des fenêtres, le long des corniches, sur toutes les surfaces des murs (fig. 40).

Florence. — Le xvii[e] siècle à Florence n'a pas produit de très grandes œuvres d'architecture. Toutefois les Grands-Ducs qui gouvernent la Toscane, ont conservé les traditions de leurs ancêtres : ils sont riches et ils aiment les arts comme tous les Médicis. Moins démocrates que les Médicis du xv[e] siècle, alliés aux grandes maisons royales de l'Europe, ils ne sont plus les premiers citoyens d'une République, mais des souverains avec un pouvoir héréditaire. Et un de leurs premiers soins est d'embellir leur palais, ce palais Pitti que Cosme I[er]



Phot. Alinari.

Fig. 41. — Palais Pitti, à Florence. Voûte de la Salle de Jupiter.

avait acheté en 1549 et qu'il avait commencé à faire agrandir dans la partie regardant les jardins Cosme II et Ferdinand II le prolongent sur la façade principale. Le palais construit par Brunelleschi ne comprenait que sept fenêtres : ils le triplent en lui donnant ses dimensions actuelles. Mais il n'y a pas lieu d'insister sur ces constructions, qui ne sont qu'une copie de celles de Brunelleschi. Ce qui est intéressant dans les travaux nouveaux, ce sont les décorations intérieures : au rez-de-chaussée la salle des Argenteries peinte par Giovanni da San Giovanni, et surtout les grands salons du premier étage, l'immortel chef-d'œuvre de Pierre de Cortone (1650). Là, ce maître surpasse tout ce qu'il a fait à Rome, soit aux palais de Barberini et Pamphili, soit à la Chiesa nuova. C'est le plus merveilleux accord qui ait jamais été réalisé entre la peinture et la décoration sculptée, c'est

un art incomparable dans la coloration des stucs imitant tantôt le marbre blanc, tantôt l'or et le bronze, et dans la variété de leurs formes si bien faites pour encadrer et faire valoir les peintures qui sont la partie essentielle du décor. Au point de vue pictural, le chef-d'œuvre est le plafond de la salle de Vénus; mais, au point de vue purement décoratif, il y a plus de brio, plus de fantaisie inventive dans la salle de Jupiter (fig. 41).

Le faste des Médicis, nous le retrouverons dans leurs constructions religieuses, comme dans leur palais, et la première chose qui les intéresse ici, ce n'est pas la construction d'une église, d'une œuvre faite pour tous, mais d'une œuvre faite pour eux, une chapelle funéraire. Et cette chapelle, dite Chapelle des Princes, œuvre de Nigetti, nous montre que l'art florentin n'est plus un art populaire, ni un art religieux, mais un art de vanité princière, et par-dessus tout un formidable déploiement de richesse. De tout leur passé, les Médicis ne veulent plus se rappeler qu'une chose, c'est qu'ils ont été de riches banquiers. Jamais le faste d'une famille ne s'est affirmé plus orgueilleusement, et non par la beauté esthétique d'une construction, mais simplement par la richesse des matériaux. Sur les murs de leur chapelle funéraire, les pierres précieuses s'accumulent comme dans leurs coffres-forts. Le décor de la coupole est resté inachevé; des peintures ont remplacé le projet primitif, qui était composé de caissons incrustés de lapis-lazzuli, avec des roses de bronze doré. Un exemple bien conservé du décor de l'intérieur d'une coupole fait par l'art florentin du XVIIe siècle se voit à la Tribune des Uffizi, dont la coupole toute couverte d'incrustations de nacre est l'œuvre de Pocetti.

Cet amour des pierres précieuses, à ce moment, hante tous les Florentins. Nous le retrouvons dans une charmante chapelle du XVe siècle à l'Annunziata, dont les parois ont été décorées, à l'époque que nous étudions, avec une très heureuse réussite, par des bouquets dont toutes les fleurs sont des pierreries. L'église de l'Annunziata, tout entière, sans avoir toutefois la richesse de cette chapelle, est le seul exemple à Florence d'une église décorée dans le style romain du XVIIe siècle.

Autour des Médicis, les grandes familles continuent à construire des palais, où la verve du XVIIe siècle s'épanouira entre les mains d'artistes tels que Tacca, Silvani, Curradi. Je me contente de signaler le très curieux décor des portes et des fenêtres du palais Frescobaldi, celui plus typique encore du palais Fenzi par Silvani, avec les cariatides de Curradi, d'une si étonnante fantaisie. A signaler aussi (voir T. V, fig. 426) la capricieuse fontaine de Tacca, sur la place de l'Annunziata (1640).

Pise. — La Toscane voit se créer une très belle œuvre au XVIIe siècle, les portes de bronze de la cathédrale de Pise. Il en a été parlé déjà dans le tome précédent (fig. 425 et 427). La partie ornementale est surtout

très belle. Elle a cette fantaisie, ces caprices d'imagination qui font le prix de tant d'œuvres du XVIIe siècle. Ces portes furent longtemps attribuées à Jean de Bologne. M. Supino les a restituées à leur véritable auteur, le Père Domenici Portigiani. La porte centrale était finie en 1603, mais son décor n'atteint pas à la beauté de celui des portes latérales, qui ont été faites les dernières. Là nous voyons dans les compartiments qui les terminent, au lieu des figures couchées que l'on emploie d'habitude pour les décorer, des figures d'animaux, un aigle, un cygne, des bœufs, un bélier, une chèvre, surtout un cerf et un rhinocéros qui sont des chefs-d'œuvre d'observation fidèle. Les Pisans, comme les Vénitiens, aiment ainsi à rappeler, sur les principaux monuments de leur ville, les pays lointains conquis par leurs armées. Il est très intéressant d'avoir des portes de bronze du XVIIe siècle, pour les mettre en parallèle avec celles de Ghiberti du XVe siècle et avec celles de Sansovino du XVIe.



Fig. 42. — Projet pour la façade du Dôme de Milan, par Carlo Buzzi.

(d'après l'*Illustrazione italiana*, N° spécial, sept. 1887, Fr. Treves, Milan.)

Milan. — Pellegrino Pellegrini, qui fut architecte de la cathédrale de Milan à partir de 1567, fit le projet de façade dont nous avons parlé précédemment en étudiant le XVIe siècle. Mais on resta quarante ans sans rien entreprendre et ce fut seulement au début du XVIIe siècle que l'on commença les constructions sous la direction de Richini qui, sans abandonner les premiers plans de Pellegrini, leur donna un caractère moins classique et plus décoratif. On construisit alors les cinq portes et les deux fenêtres de gauche du premier étage. Lorsque Carlo Buzzi est nommé architecte du Dôme, en 1638, tout change. Buzzi propose un projet entièrement nouveau, projet dans lequel il conservait les parties déjà construites, mais où, pour le reste, il changeait absolument l'esprit des projets antérieurs (fig. 42 et 43).

Cette façade de Buzzi, qu'il commença et qui fut achevée un siècle

plus tard dans le même style, est à peu près celle que nous voyons actuellement. On doit la considérer comme une grande nouveauté dans l'histoire de l'architecture. Un des premiers, Buzzi fait œuvre d'archéologue; il pense que, pour terminer un monument, il faut s'inspirer des parties anciennes et surtout qu'il faut éviter d'employer un style trop différent du style primitif. Il se rend compte de l'extraordinaire différence qu'il y a entre l'art gothique et l'art antique et de l'impossibilité presque absolue de concilier les deux styles.



Phot. Lissoni.

Fig. 45. — Façade du Dôme de Milan (Détail).

Buzzi, dans ses projets, va donc s'inspirer de l'architecture même de la cathédrale; il voit que ce qui domine, ce sont les longs et légers pinacles s'élevant partout au-dessus des toitures. Il semble que cette cathédrale soit comme un immense candélabre aux mille branches qui dresserait au-dessus de la cité la blancheur de ses cierges. Il faut que la façade s'associe à cette fête des yeux et que de fins pinacles soient un de ses éléments essentiels. Dans la cathédrale toutes les parties ont le même caractère de légèreté : à l'opposé des cathédrales du Nord où les caractères de force sont presque toujours prédominants, ici, c'est la grâce, c'est tout le sourire de l'Italie. La façade devra donc s'ordonner légère, toute fine, semblable à une dentelle, et surtout sans employer la masse de ces tours gothiques que l'architecture italienne n'a jamais aimées.

Dans sa façade, Buzzi marque avec la plus scrupuleuse fidélité constructive la division de l'église en cinq nefs, mais recule devant une affirmation trop nette de ces échelons et enveloppe toute sa façade dans les lignes plus simples d'un pignon. Le raccord de cette ligne factice avec les lignes vraies de la construction se fait par des arcatures à jour, et ce qui est constructif s'unit d'une façon charmante à ce qui est purement décoratif.

Parlant de cette façade de Milan, il me semble impossible de ne pas dire un mot d'un autre projet conçu au XVIIe siècle et qui est une des œuvres les plus surprenantes de l'architecture, d'un projet qui, fait en 1648, dépasse de beaucoup en nouveauté tout ce qui se fit en Italie à cette époque, et qui peut être considéré comme annonçant déjà le style rococo du siècle suivant, et notamment les belles œuvres qui furent faites en Allemagne dans ce style. Je reproduis ici ce projet dû à Francesco Castelli (fig. 44); et sans entrer dans toutes les discussions qu'il pourrait soulever, je me contenterai de dire que, lorsqu'il fut soumis à l'appréciation des plus grands architectes de Rome et de l'Italie, il fut accueilli avec le plus vif enthousiasme. Le Bernin dit que ce projet était « la merveille des yeux, le dernier mot de l'art. » Mais le projet de Buzzi, plus conforme au style de la cathédrale, fut sagement adopté.



FIG. 44. — Projet pour la façade du Dôme de Milan, par Francesco Castelli.

(d'après l'*Illustrazione italiana*, N° spécial, sept. 1887. Fr. Treves, Milan.)

TURIN. — Le Père Guarini est une des personnalités les plus originales et les plus intéressantes de l'histoire de l'architecture. Avec lui, pour la première fois peut-être, nous voyons un architecte qui est mathématicien, qui est expert dans la coupe des pierres, dans la connaissance de la résistance des matériaux, dans les lois scientifiques qui régissent la poussée des voûtes. En Italie, surtout dans l'Italie centrale, on n'avait jamais eu à se préoccuper beaucoup de tels problèmes : au point de vue purement constructif, l'architecture italienne est très simple; elle utilise peu la pierre de taille : ses murs, ses voûtes mêmes sont faites en maçonnerie, par le système de construction le plus élémentaire. En France au contraire, toute l'architecture gothique est un prodige constructif; mais les architectes gothiques agissaient par tâtonnements, à la suite de résultats

fournis par l'expérience, et n'ont jamais été des géomètres. Le Père Guarini, à ce point de vue, inaugure l'âge moderne de l'architecture. Pour le comprendre, il suffit de feuilleter son livre l'*Architettura civile*, qui n'est pour ainsi dire qu'un livre de géométrie.

Né à Modène, en 1624, Guarini n'appartient pas à l'école architecturale du nord de l'Italie, mais à l'école de Rome, où il demeura pendant plus de six années. Là il vit les œuvres des grands novateurs romains du xviie siècle et il fut surtout très vivement impressionné par l'art de Borromini. C'est dans le style romain qu'il crée ses premières églises et notamment celle de Saint-Vincent à Modène, aujourd'hui détruite, qui reproduisait, avec des proportions moindres, l'église de Sant'Andrea della Valle à Rome.



Phot. Alinari.
FIG. 45. — Coupole de la chapelle du Saint-Suaire, à Turin.

Mais lorsque, un peu plus tard, il fut appelé à Paris pour construire la chapelle du couvent des Théatins, cette chapelle que Mazarin faisait élever à ses frais et que le Roi, en souvenir de sa mère, permit d'appeler Sainte-Anne-la-Royale, il admira les églises gothiques françaises, si différentes des églises d'Italie, il s'en inspira et surtout il chercha des procédés scientifiques pour les imiter. C'est après son voyage à Paris qu'il fait ses plus belles œuvres, notamment, à Turin, la chapelle de San Lorenzo, celle du Saint-Suaire et la Consolata.

La chapelle du Saint-Suaire, construite en prolongement de la cathédrale de Turin avec laquelle elle communique, est une chapelle couverte d'un dôme. Il est impossible de ne pas penser, en la voyant, au clocher de Saint-Yves de Borromini, encore qu'il y ait de grandes différences entre les deux œuvres ; mais c'est le même désir d'une coupole se terminant comme un clocher, le même désir de formes nouvelles et capricieuses (fig. 45). La grande nouveauté de Guarini est de construire une coupole

de façon à ce qu'elle apparaisse pour ainsi dire toute en verre, et pour cela il réalise tout un ensemble de formes compliquées que je ne puis mieux comparer qu'à un escalier dont la partie horizontale de chaque marche serait une toiture, et dont toutes les parties verticales seraient en verre. Jamais l'esprit gothique français, qui supprimait les murs pour les remplacer par des vitraux, n'a été mieux compris dans ce qui est son essence même.

A San Lorenzo, chapelle de son couvent des Théatins à Turin, il agit encore en véritable gothique (fig. 46). Il adopte les fortes nervures fragmentant les voûtes, et comme il sait que, dans ce système de construction, seules les nervures ont une valeur constructive et que l'on pourrait sans inconvénient supprimer tout ce qui est entre elles, il fait ce que jamais les gothiques n'ont essayé, il va au bout des conséquences de leur art : il ne conserve que les nervures qui se croisent dans l'air comme de solides armatures, et par delà l'espace libre laissé entre elles, les yeux vont plus haut chercher une seconde voûte qui ferme l'édifice. Cette œuvre était si nouvelle et si audacieuse que personne ne voulut croire à sa stabilité, on pensa qu'elle allait s'effondrer; Guarini seul, avec sa science de mathématicien, pouvait être rassuré.

A vrai dire, cette forme a existé dans l'art bien longtemps avant Guarini; on la trouve au Mihrab de la Mosquée de Cordoue, du VIIIe siècle. L'analogie est si grande entre la coupole du Mihrab et celle de San Lorenzo, le plan des nervures, dessinant un octogone, est si identique, qu'il semble impossible de supposer que Guarini n'ait pas connu l'œuvre mauresque et ne s'en soit inspiré. En Espagne, les architectes gothiques l'avaient d'ailleurs déjà imitée, à Burgos et à Saragosse. Mais Guarini va plus loin que tous les maîtres mauresques et gothiques d'Espagne, qui n'avaient pas osé percer leur voûte. L'évidement des voûtes de Guarini, c'est une création qui lui est toute personnelle et toute nouvelle.

Son art est comme l'ivresse d'un géomètre, multipliant les difficultés, cherchant les coupes de pierre les plus compliquées, les plus audacieuses. Ce n'est plus le baroque de la Renaissance, mais le baroque de l'art gothique lui-même.

L'art de Guarini ne fut pas seulement le caprice inutile d'un artiste raffiné; il avait sa vraie raison d'être dans le fait qu'il correspondait réellement aux désirs d'une société nouvelle. Aux églises de la Contre-réforme, faites pour le peuple, un plan très simple pouvait convenir : devant les autels tous les fidèles doivent être égaux. Mais les cours princières, ces aristocraties qui devinrent si puissantes dans le nord de l'Italie et de l'Europe, ne voulurent plus être confondues avec le peuple, et même dans l'église il leur fallut des places à part. Et de là ces dispositions des églises de Guarini, où il s'efforce de multiplier les chapelles

particulières et les tribunes, et où il les place, non plus dans les bas-côtés de l'église où elles seraient trop subordonnées, mais dans la nef principale et dans le chœur, de façon que les maîtres de la chapelle soient au premier rang pour assister aux cérémonies religieuses et, faut-il ajouter, pour mieux se faire voir. A San Lorenzo, on admirera avec quel art, aux deux côtés du chœur, il ouvre des chapelles pour la famille ducale, et comment, pour enrichir toute cette partie et en faire vraiment le centre de l'église, il la prolonge par un arrière-chœur qui donne lieu aux plus charmants effets de perspective.



Phot. Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergame.

Fig. 46. — Coupole de l'église San Lorenzo, à Turin.

Le livre sur l'*Architecture* de Guarini est un des plus suggestifs qui se puissent lire. Guarini, avec une audace extraordinaire, a bien dit très nettement tout ce qu'il voulait faire, et j'en citerai deux passages : « Comme il n'y a pas, dit-il, de science, quelque évidente qu'elle soit, qui n'ait des opinions, non seulement variées, mais même contradictoires, et cela dans les matières les plus graves de la foi, des mœurs et des intérêts, il s'ensuit que l'architecture a le droit d'être aussi variée que possible, elle qui n'a d'autre but que de plaire à des esprits éclairés et d'un goût judicieux. » Et voilà, sans détours, nettement exprimée l'idée que le but de l'architecture n'est pas de s'en tenir à la solution des questions utilitaires, mais de réaliser un idéal de beauté.

Guarini continue en appliquant ce principe et en montrant qu'il n'y a pas au monde qu'une seule architecture, et que l'architecture gothique a droit à l'admiration comme l'architecture grecque. « On peut trouver, dit-il, des arguments à l'appui de cette doctrine dans les écrits des plus célèbres architectes qui n'ont pas craint de s'éloigner des préceptes de Vitruve. On les trouve aussi dans cette architecture gothique qui certai-

nement devait plaire aux peuples du Moyen Age et qui, aujourd'hui, est si peu estimée et parfois même méprisée, bien que ces habiles architectes aient construit des monuments si ingénieux que celui qui les juge avec impartialité ne peut pas, quoiqu'ils ne soient pas conformes aux règles, ne pas les considérer comme des œuvres merveilleuses dignes des plus grands éloges. » (*Architettura civile*, T. I, p. 7.)

L'art de Guarini eut de nombreux imitateurs, non en France, où même du temps du Rococo les architectes restent très classiques, mais dans des pays moins asservis à l'influence de Rome, en Espagne, en Belgique et surtout en Allemagne. Je me contenterai de citer les églises de Sainte Margareth in Brschevnow et de Vierzehnheiligen, qui sont de véritables copies des plans de Guarini.

Je termine cette étude sur le XVIIe siècle avec Guarini, qui porte à son point culminant l'art de cette époque et crée l'art d'une époque nouvelle.

BIBLIOGRAPHIE

I. LIVRES ANTÉRIEURS AU XIXe SIÈCLE

BAGLIONE. *Vite dei pitt., scul. ed arch. dal pontificato di Gregorio XIII fino a quello d'Urbano VIII.* Roma, 1642. — *Journal du voyage du Cav. Bernin en France*, par M. de Chantelou, 1665. — FALDA. *Le Fontane di Roma.* Roma, 1691. — BONANNI. *Templi Vaticani historia.* Roma, 1696. — BALDINUCCI. *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini.* Firenze, 1682. — PASSERI. *Vite de' pitt., scul. ed arch. che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673.* Roma, 1772. — DOM. DE ROSSI. *Studio d'architettura civile.* Roma, 1702-1721. — ANDREA POZZO. *Perspectivæ pictorum atque architectorum.* Roma, 1695. — PASCOLI. *Vite de' pitt., scul. ed arch. moderni.* Roma, 1730. — BELLORI. *Vite de' pitt., scul. ed arch.* Roma, 1728. — TITI. *Nuovo studio di pittura, scol. ed arch. nelle chiese di Roma.* Roma, 1721. — GUARINI. *Architettura civile.* Torino, 1737. — MILIZIA. *Vite dei piu celebri architetti.* Roma, 1768. — QUATREMÈRE DE QUINCY. *Architecture* (dans l'*Encyclopédie*, 5 vol., 1788-1825).

II. LIVRES DU XIXe ET DU XXe SIÈCLE

Généralités. — ZAHN. *Barock, Rococo und Zopf.* 1875. — DOHME. *Barock und Rococo Architektur.* Berlin, 1884-91. — GURLITT. *Geschichte des Barockstils in Italien.* Stuttgart, 1887. — SCHMARSOW. *Barock und Rococo.* Leipzig, 1897. — WOLFFLIN. *Renaissance und Barock.* München, 1907. — WEIBEL. *Jesuitismus und Barockseulptur in Rom.* Strasburg, 1909. — LUBKE et SEMRAU. *Die Kunst der Barockzeit und des Rococo.* Esslingen, 1907. — RIEGL. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom.* Wien, 1908. — ID. *Filippo Baldinucci vita des G. L. Bernini.* Wien, 1912. — ESCHER. *Barock und Klassizismus.* Leipzig, 1910. — CORRADO RICCI. *Architecture baroque en Italie.* Paris, 1912. — COURAJOD. *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, publiées par Henry Lemonnier et André Michel. Paris, 1899-1903.

Rome. — LEANDRO OZZOLA. *L'Arte alla corte di Alessandro VII.* Roma, 1908. — STRACK. *Baudenkmäler Roms des XV-XIX Jahrhunderts.* Wien, 1891. — LUIGI SERRA. *Il Dominichino.* Roma, 1909. — NARCISSO FABBRINI. *Vita del Cav. Pietro Berretini da Cortona.* Cortona, 1896. — FRASCHETTI. *Il Bernini.* Milano, 1900. — MARCEL REYMOND. *La sculpture florentine.* IVe vol. Florence, 1900. — IBID. *Le Bernin.* Paris, 1911. — IBID. L'Autel du Val-de-Grâce. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1911. — IBID. *De Michel-Ange à Tiepolo.* Paris, 1912. — POLLACK. *Lorenzo Bernini.* Stuttgart, 1909. — VON BOEHM. *Bernini.* Collect. Knackfus. 1912. — DOM. GNOLI. *Have Roma.* — DIEGO ANGELI. *Le Chiese di Roma.* — MAGNI. *Barocco romano.* Roma, 1911. — MARTIN SHAW BRIGGS. *Baroque Architecture.* London, 1913.

Turin. — TOMMASO SANDONINI. *Del Padre Guarino Guarini.* Modena, 1890. — PIETRO TOESCA. *Torino.* Bergamo, 1911.

Milan. — GIULIO CAROTTI. Vicende del Duomo di Milano e della sua facciata. *Arch. stor. dell'Arte*, 1889. — LUCA BELTRAMI. *Per la facciata del Duomo di Milano.* Milano, 1887. — A. GUIDINI. La Facciata del Duomo di Milano. *Illustrazione italiana*, 1887.

Palerme. — ROCCO LANTINI. *Le Scolture e gli stuchi di Giacomo Serpotta* (préface de Corrado Ricci et notice d'Ernesto Basile). Torino, 1911.

Venise. — SELVATICO. *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia.* Venezia, 1847.

CHAPITRE II

LA PEINTURE ITALIENNE AU XVIIE SIÈCLE[1]

BOLOGNE ET ROME
LES ÉLÈVES DES CARRACHE ET DE CARAVAGE

Toute la peinture italienne du xviie siècle est sortie des ateliers de Bologne, mais pour s'achever ou se transformer à Rome ; l' « éclectisme » des Carrache n'a été vraiment fécond qu'en s'associant au « naturalisme » de Caravage : il fallait aux rejetons abâtardis de Raphaël, pour faire souche durable, la greffe encore vivace d'un Michel-Ange. C'est Michel-Ange de Caravage, honni par l'austère, par le noble Poussin, qui a ramené la vie dans le répertoire théâtral des Carrache ; il y a laissé la tradition du drame, et même du mélodrame ; mais c'est Rome surtout qui, par ses ruines et ses horizons sublimes, par l'enseignement des chefs-d'œuvre de l'antiquité, a été la grande inspiratrice des peintres instruits à Bologne. La courbe divine des monts Albains, la blonde lumière épandue sur la campagne latine, la magnificence des pierres et des marbres baignés par les flots gris du Tibre, quelles leçons et quels modèles proposés aux regards et à l'âme de ces jeunes gens avides de travail et de renommée ! Les élèves des Carrache n'étaient pas seuls à errer parmi les murailles antiques vêtues de lierre et fleuries de roses, à rencontrer dans les rues ou dans les tavernes ces paysans aux masques de consuls, ces belles et fortes Romaines dont les traits et l'allure ranimaient devant eux les statues du Capitole et du Vatican ; des Flamands d'Anvers, Mathieu et Paul Bril, un Allemand, Adam Elsheimer, et le petit bossu de Haarlem, Pieter van Laer, qui fut célèbre sous le nom du « Bamboche », s'y approvisionnaient de paysages aux lointains dorés et d'amusantes scènes de genre ; et deux Français longtemps obscurs, Nicolas Poussin et Claude Lorrain,

1. Par M. André Pératé.

auprès desquels travaillaient quelques amis, entre autres ce beau-frère trop oublié de Nicolas, Gaspard Dughet, « le Guaspre », savaient y renouveler, dans un décor antique, les accents de la beauté éternelle.

Aucun des maîtres italiens de ce siècle, ni le Guide, ni le Guerchin, ni Pierre de Cortone, n'a compris et approché, même de loin, comme Poussin et Claude, le rythme des lignes et la joie de la lumière romaine; mais ils ont eu le don merveilleux qui est le propre de l'Italie, le sens du grand décor; en cela ils sont bien et toujours les héritiers de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien et de Véronèse. Et ce sens du décor s'est transformé sans trop s'amoindrir; une richesse exubérante l'a envahi sans lui ôter sa force et sa souplesse; la peinture du XVIIe siècle demeure l'alliée indispensable de l'architecture, au point même que, plus d'une fois (on l'a déjà vu au précédent chapitre), l'architecte, le peintre, le sculpteur ne sont qu'un. Là réside le secret de l'action immense exercée par l'Italie sur les autres nations: elle est plus que jamais l'école du décor; sous Louis XIV, ses maîtres feront la loi en France, et les plafonds de Versailles étincelleront des splendeurs de Florence et de Rome.

Le Guide. — Si les Carrache et Pierre de Cortone sont les pères spirituels de notre Le Brun, c'est du Guide que part la filiation de Mignard. Il n'y eut pas de plus fervent adepte de la doctrine académique et de la discipline bolonaise que ce rival un peu plus âgé du Dominiquin et de l'Albane, imitateur bien plus que créateur; et cependant la perfection glacée de son métier, jointe à la séduction théâtrale de ses œuvres mythologiques ou pieuses, a empli de sa gloire toute la première moitié du siècle. Guido Reni était né à Bologne, en 1575, d'une famille aisée; son père, professeur de chant et maître de chapelle de la Seigneurie, lui enseigna d'abord le clavecin; mais il ne tarda pas à se tourner vers la peinture. Élève, pendant plusieurs années, de Denis Calvaert, il se lassa, comme bien d'autres, de sa tyrannie et se réfugia auprès de Louis Carrache, dont il s'assimila très vite le talent. Il eût tout aussi bien fait le contraire; et Annibal même l'y engageait, et toute la coterie hostile à Caravage le poussait à supplanter sur son propre terrain l'inventeur du naturalisme; et nous savons qu'il hésita, avant d'adopter décidément cette manière lisse et fade, comme gouachée, où les tonalités d'argent allaient presque uniformément remplacer les grands contrastes d'ombre et de lumière. Il se complut à ce jeu de pastiches opposés; et nous avons un témoignage de cette période d'habileté inquiétante et de virtuosité sans conviction dans le *Crucifiement de saint Pierre* exécuté, sur l'invitation du Cavalier d'Arpin, pour l'abbaye romaine de Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines, et maintenant conservé dans la Pinacothèque Vaticane: tout Caravage y est traduit. C'est une des premières grandes œuvres

romaines du Guide. Il avait quitté sa ville natale vers 1600, espérant être employé par Annibal à son décor de la galerie Farnèse ; il ne le fut pas ; le maître redoutait déjà sa concurrence. Il retourna donc à Bologne, en 1603, et commença par y publier la gravure sur cuivre, en sept feuilles, d'allégories composées pour les « Incamminati » sur le trépas d'Augustin Carrache. Puis Louis Carrache l'appela à collaborer à ses fresques de la *Vie de saint Benoît et de sainte Cécile* dans l'église de San Michele in Bosco. Parmi les gracieuses figures qu'il y introduisit, et dont plusieurs trahissent de trop manifestes réminiscences de Raphaël, de Titien ou de Corrège, il en est une de jeune fille, coiffée d'un turban, qui rappelle de très près la prétendue *Béatrice Cenci* de la galerie Barberini (fig. 47). On sait, par d'anciens inventaires de cette galerie, qu'aucun portrait de la triste et fameuse héroïne n'y fut jamais conservé ; et l'on est en droit de considérer cette image comme l'une des nombreuses têtes d'expression dont le Guide devait composer peu à peu une collection des plus variées. On a même tenté, mais à tort, semble-t-il, de lui retirer cette peinture, pour l'attribuer à l'Albane.



Phot. Alinari.

Fig. 47. — Figure connue sous le nom de Béatrice Cenci, par le Guide.
(Galerie Barberini, Rome.)

Vers le même temps, il exécuta, pour le cardinal Facchinetti, la remarquable copie de la *Sainte Cécile* de Raphaël, que l'on peut voir encore dans l'église de Saint-Louis-des-Français, au milieu des fresques du Dominiquin. Cette copie, jointe à quelques autres menus travaux, lui valut un accueil empressé, lorsqu'il se décida, en 1605, à retourner à Rome. C'était alors que commençait le grand règne de Paul V Borghèse ; les églises, les palais se couvraient de marbres et de peintures. Après son *Crucifiement de saint Pierre*, qui lui attira les insultes de Caravage et jusqu'à des menaces de mort, il s'achemina vers sa nouvelle manière en peignant les *saints ermites Paul et Antoine*, au-dessus desquels la Vierge et l'Enfant planent entre des anges (Kaiser Friedrich Museum de Berlin) ; et surtout il eut la joie d'exécuter de grandes fresques. Ce fut d'abord, pour l'abside de la chapelle de Sainte-Silvie-au-Cœlius, un *Concert d'anges*, où il semble s'être souvenu des radieuses figures de Melozzo da Forli dans

sa coupole des Saints-Apôtres ; puis, dans la chapelle de Saint-André, où travaillait aussi le Dominiquin, une composition savante et un peu froide, *le saint conduit au supplice* ; enfin, au Vatican, dans les appartements du pape, l'*Annonciation*, la *Transfiguration* et l'*Ascension*, et, dans l'appartement du cardinal Borghèse (maintenant enclavé dans la Bibliothèque), trois scènes de l'*histoire de Siméon*. Quelques portraits doivent sans doute aussi être classés dans cette première période de la vie de l'artiste, entre autres (de 1603 à 1605) l'admirable image de *sa mère* (Pinacothèque de Bologne; fig. 48), peinture sobre et sévère devant laquelle déjà l'on songerait à un Philippe de Champaigne.

Nous sommes en 1609 ; tout d'un coup, dans l'automne de cette année, quelques mois à peine après la mort d'Annibal Carrache et celle de Caravage, le Guide se révèle grand artiste et, de l'aveu unanime, prend la tête de la petite mais bruyante cohorte des peintres romains : il vient d'achever son plafond du casino Rospigliosi, l'*Aurore* (fig. 49). Le casino avait été construit par Flaminio Ponzio et Carlo Maderna pour le cardinal Scipion Borghèse ; le décor à fresque en fut réparti entre Cigoli, Tempesta, Paul Bril et le Guide. Ce dernier, sans chercher une perspective et des raccourcis savants, mais uniquement préoccupé de suivre l'illustre exemple donné dans la galerie Farnèse, conçut sa composition, à la façon d'Annibal, comme un tableau encastré dans la voûte. Il représenta le char du Soleil qui s'avance sur les nues, au galop de son quadrige, entouré du cortège des Heures, et précédé par l'Aurore, qui sème des fleurs. Sous le voile des nuages qui se soulève à droite, un coin de paysage apparaît, un golfe que bordent des collines éclairées par les premières rougeurs du matin. Le ciel, d'un ton orangé clair, comme un fond d'or de tableau primitif, découpe les lignes nobles des figures : Apollon demi-nu, derrière qui flotte un manteau rose, et les Heures, drapées dans le goût des bas-reliefs antiques, se tenant par la main. Un petit Amour avec sa torche allumée vole au-dessus des chevaux, et l'Aurore mollement inclinée sur la nue violette, enveloppée de ses longs voiles comme d'un arc-en-ciel rose, jaune, verdâtre et lilas, se retourne vers le dieu du jour qu'elle annonce à la terre de ses bras tendus, de ses mains qui pressent des fleurs.



Phot. Alinari.

Fig. 48. — Portrait de la mère du Guide. (Pinacothèque de Bologne.)

Il faut remonter au delà des Carrache pour trouver les origines de cette peinture d'un goût purement antique. C'est Raphaël, le Raphaël des Chambres et de la Farnésine, qui est ici le vrai maître du Guide, et l'œuvre semble d'un rival de Jules Romain. Et c'est le Raphaël des Loges qui inspire le joli décor d'un balcon de ce même palais Rospigliosi, où le Guide, avec une souplesse digne d'un Périn del Vaga ou d'un Jean d'Udine, déroule sur le ciel bleu les rameaux d'une vigne chargée de fruits, parmi lesquels se jouent des araignées, des papillons, des abeilles, et tout un petit peuple d'oiseaux et d'animaux.

Ces beautés de composition et de dessin, cet esprit, tout apprêté qu'il pût être, firent la conquête de Rome. Le pape confia au Guide la



Phot. Alinari.

FIG. 49. — L'Aurore, par le Guide.

(Plafond du casino Rospigliosi, Rome.)

décoration de la nouvelle chapelle du Quirinal, et le maître y rassembla une troupe jeune et déjà illustre, Antoine Carrache (le fils d'Augustin), Campana, Lanfranc, Cavedone, l'Albane; toutefois, en bon camarade, il ne tarda pas à évincer ce dernier, dont il se fit un ennemi mortel; mais que lui importait? Le motif central de la coupole est une *Assomption*, autour de laquelle, dans trois lunettes, il y a la *Naissance de la Vierge*, son *Éducation*, son *Annonciation*; des figures de patriarches, de prophètes, de docteurs encadrent harmonieusement ces scènes d'une grâce jeune et naïve.

Le succès multipliait les commandes et permettait au Guide de hausser les prix; la noblesse romaine, les princes de l'Église et les grands banquiers, qui organisaient à l'envi des galeries d'art, envoyaient prendre à son atelier ces figures d'expression qu'il s'était mis à peindre pour s'exercer et s'enrichir tout à la fois, figures à mi-corps, levant les yeux au ciel, *Sibylles*, *Madeleines* et *Lucrèces*, ou encore allégories de la *Contem-*

plation, de l'*Étude*, du *Dessin* et de la *Couleur*, figures pieuses aussi : de combien d'*Ecce Homo* et de *Mater Dolorosa* ce fournisseur attitré d'émotions mystiques n'a-t-il pas rempli les musées et les chapelles, modèles chers à l'art jésuite et propagés à l'infini par la gravure!

Il faut le voir alors tel que nous le montre son portrait des Uffizi, le visage plein et satisfait sur le grand col blanc, à l'ombre des larges ailes noires du chapeau que le pape l'autorisait à garder en sa présence — « privilège qu'il a bien fait de m'accorder, » disait le peintre, « car je me le serais octroyé sans sa permission »; — la moustache et la courte barbiche sont d'un seigneur plus que d'un artiste, et toute l'expression d'un homme qui éclate de vanité. Que pouvait-il désirer de mieux? On célébrait en prose et en vers son *Massacre des Innocents* (Pinacothèque de Bologne), son *Enlèvement d'Hélène*, si amusant d'ailleurs et d'un comique involontaire (Louvre); les églises se disputaient ses peintures religieuses. Il y a sans doute de belles qualités dans l'*Assomption* de Sant' Ambrogio de Gênes, dans la *Madone du Rosaire* de la Pinacothèque de Bologne, dans la *Madone des Neiges* de Lucques, dans l'*Adoration des Bergers*, toute corrégienne, de la Galerie Lichtenstein de Vienne, dans une autre *Assomption*, très pure et très aérienne, de la Pinacothèque de Munich, et dans le *Couronnement de la Vierge* de la National Gallery de Londres. Le *Samson* de la Pinacothèque de Bologne garde une allure héroïque et théâtrale, tandis que celui du Louvre est d'une pitoyable fadeur; mais le *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, de la galerie de Dulwich, s'enveloppe d'ombres tragiques, à la Caravage, comme le *Saint Sébastien*



Phot. Alinari.

FIG. 50. — L'Enlèvement de Déjanire, par le Guide.
(Musée du Louvre.)

du Louvre (celui du Palazzo Rosso de Gênes se détache en lumière sur un paysage digne de Titien).

L'exposition à Bologne, dans l'atelier du peintre, de l'*Assomption* destinée à Gênes avait été un triomphe; le vieux Calvaert baisait en pleurant les mains de son ancien élève; les jeunes peintres s'empressaient, les jaloux se taisaient. Les cours d'Espagne et de France lui demandaient des tableaux; et comme le duc de Gonzague l'invitait à venir peindre à fresque dans son palais de Mantoue, il se contenta de lui envoyer deux de ses aides. Il lui vendit cependant aussi les quatre grandes toiles des *Travaux d'Hercule* qui, de la collection du banquier Jabach, ont passé au Louvre, belles académies viriles, de petite expression, bien que l'une d'elles, l'*Enlèvement de Déjanire*, demeure un modèle d'harmonieux décor (fig. 50).



Phot. Alinari.

Fig. 51. — La Fortune, par le Guide.
(Académie de Saint-Luc, Rome.)

Il y a une période dramatique dans cette existence jusqu'alors si heureuse, c'est le voyage à Naples, en 1620. Le Guide allait trouver là-bas cette furieuse cabale de peintres qui devait réussir à chasser le pauvre Dominiquin. Il l'échappa belle : un de ses aides reçut la *coltellata* qui lui était destinée; la justice s'en mêla, et notre doux Guide, *il dolce Guido*, préféra tout abandonner pour revenir au pays natal, après un fructueux arrêt à Rome. Il ne peindra plus désormais que pour ses concitoyens, qui, après l'avoir longtemps exalté, se lasseront peu à peu de sa douceur qui n'est plus que fadeur, de sa virtuosité qui n'est plus que mollesse. Lui-même s'était perdu sans retour; le démon du jeu le tenait, et quelques coups de dés, de soirée en soirée, avaient anéanti une fortune avidement acquise; il fallait peindre toujours, et se faire payer d'avance, et laisser achever ses toiles par de trop jeunes élèves, et enfin irriter, dégoûter l'acheteur. Cette fin du pauvre Guide est lamentable; il meurt épuisé, usé, en 1642, laissant un amas d'œuvres imparfaites, ayant toute-

fois achevé, parmi ses compositions païennes, quelques toiles qui méritent un durable honneur, pour avoir inspiré, en France comme en Italie, de grands artistes de second ordre. La charmante *Fortune* de l'Académie de Saint-Luc à Rome (fig. 51), la *Procris* du musée de Brunswick, l'*Andromède* de la galerie Rospigliosi (fig. 52), le *Marsyas* de Munich, même la froide et nerveuse *Atalante* du musée de Naples, ne peuvent être oubliés dans une histoire de la peinture italienne; leur beauté de lignes et leur allure théâtrale sont soutenues par une science impeccable de l'agencement des figures; après trois siècles, l'œuvre académique du Guide est demeurée un des grands répertoires de l'enseignement du dessin.



Phot. Alinari.

Fig. 52. — Andromède, par le Guide.
(Galerie Rospigliosi, Rome.)

L'Albane. — Non moins célèbre et non moins imité que le Guide, l'Albane, si l'on en croyait ses anciens admirateurs, aurait continué Corrège et annoncé Prud'hon. On oublie trop aisément aujourd'hui que cet élève des Carrache et ce camarade du Guide a apporté dans la peinture italienne une note nouvelle, bien menue, il est vrai, par ses innombrables images d'amours qui rappellent les décorations pompéiennes et la décadence de l'art classique romain. Un rapide succès lui fit une manière dont il abusa peut-être, mais où l'on aurait tort de ne voir que fadeur et banalité. Né en 1578 à Bologne, où son père tenait un commerce de soieries, Francesco Albani entra dans l'atelier de Calvaert, d'où il sortit avec le Guide, son aîné de trois ans, pour se mettre à l'école des Carrache, et tout particulièrement d'Augustin, après le départ d'Annibal pour Rome. Ses premiers travaux, une *Assomption* entre autres, où il s'efforça de rivaliser avec le Guide, une *Sainte Catherine* et une *Sainte Madeleine* (fig. 53), un *Repentir de saint Pierre*, dans l'oratoire de San Colom-

bano, une *Apparition du Christ à sa Mère*, dans le couvent de San Michele in Bosco, des fresques de la *légende d'Énée* au palais Fava (en 1598), une *Naissance de la Vierge*, maintenant au palais des Conservateurs de Rome, nous le montrent sage et docile. Il gagne Rome en 1601 avec son ami et rival, et c'est d'abord Annibal qui l'inspire et l'emploie; les deux tableaux, *Pan enseignant Apollon* et *Silène porté par deux faunes*, qui ont passé du palais Lancellotti à la National Gallery de Londres, sont d'un élève non seulement fort préoccupé d'imiter son maître, mais soucieux aussi, à son exemple, d'étudier de très près la statuaire antique.

Son premier grand ouvrage fut le décor à fresque de la chapelle de San Diego dans l'église de Saint-Jacques-des-Espagnols à Rome, décor commandé en 1602 par Enrico Herrera à Annibal Carrache, esquissé et dessiné par le maître, continué et mené à bonne fin, en 1607, par l'élève. Les six fresques, enlevées de l'église au siècle dernier et transportées sur toile, sont maintenant réparties entre les musées de Madrid et de Barcelone; le tableau d'autel est resté à Rome, dans l'église de Sainte-Marie-du-Montserrat.



Phot. Alinari.

FIG. 55. — Sainte Madeleine, par l'Albane.
(Galerie du Capitole, Rome.)

En 1609, l'Albane est, avec le Dominiquin, au château de Bassano de Sutri, où il peint pour les Giustiniani un grand plafond, la *Chute de Phaéton*, qu'entourent des scènes mythologiques dans le goût des compositions de la galerie Farnèse; puis, à Rome, dans le palais Verospi (Torlonia), il peint un autre plafond, *le Char d'Apollon parcourant le zodiaque*, parmi les figures des *Saisons*, du *Jour* et de la *Nuit*, et des sept *Jours de la Semaine*; enfin, avec le Guide, il travaille au palais du Quirinal; et sa manière, en ces années-là, se confond jusqu'à l'identité avec celle de son rival. L'*Apollon et Daphné* du Louvre, que l'on pourrait croire du Guide, appartient également à cette période.

Cependant il songe à quitter Rome, où trop de rivaux lui disputent les honneurs et les commandes. En 1614, il décore la voûte du chœur de Sainte-Marie-de-la-Paix d'une *Assomption* directement inspirée d'Annibal Carrache; puis, ayant perdu sa femme, en 1616, il retourne à Bologne, où il ne tarde pas à se remarier. C'est alors que commence la période heureuse et vraiment féconde de sa longue carrière; il est riche, sa femme lui sert de modèle toujours facile et toujours charmant; Doralice

Fioravanti est Diane, elle est Vénus, elle est la Terre, l'Eau, la Nuit ou l'Aurore tour à tour, et la petite troupe de ses enfants (il en eut dix) lui assure, pour ses figures d'amours, d'autres modèles qui se renouvelleront; dans ses villas, au cœur de la riche campagne bolonaise, il trouve le large décor d'arbres, de champs, de montagnes lointaines et de rivières dont il emplit le cadre de ses tableaux. Cette félicité paisible va donc se traduire et dans les peintures dont il orne les églises de Bologne,



Phot. Alinari.

Fig. 54. — Les Amours désarmés, par l'Albane.

(Galerie Borghèse, Rome.)

et surtout dans les gracieuses compositions païennes destinées aux salons et aux boudoirs des palais. Le *Baptême du Christ* et la *Vierge entourée de saints*, que conserve aujourd'hui la Pinacothèque de la ville, sont d'excellentes œuvres de sa maturité. A Santa Maria de' Servi le *Martyre de saint André*, à Saint-Barthélemy une *Annonciation*, qui est demeurée populaire, à Santa Maria di Galliera une *Sainte Famille*, comptent parmi ses meilleures peintures; et il serait trop long d'énumérer ses tableaux de sainteté qui ont émigré dans les grands musées d'Europe.

Mais ce que les musées ont recueilli de préférence, ce sont les petites

scènes mythologiques, de forme tantôt ronde et tantôt carrée, où la blancheur du corps des déesses, des nymphes et des amours fleurit délicatement de nobles et harmonieux paysages. Les quatre panneaux du Louvre (de forme carrée), composés pour un amateur romain, et ceux de la galerie Borghèse (de forme ronde), qui représentent la *Forge de Vulcain*, la *Toilette de Vénus*, le *Départ d'Adonis*, les *Amours désarmés*, rappellent, avec de la mièvrerie, la grâce tendre et l'esprit du Dominiquin; ils eurent



Phot. Alinari.

FIG. 55. — L'Eau, par l'Albane.
(Pinacothèque de Turin.)

un succès immense (fig. 54). Ceux qu'il peignit en 1635 pour le cardinal Maurice de Savoie, et qui se trouvent à la Pinacothèque de Turin, illustrent les quatre *Éléments*, l'*Air*, le *Feu*, la *Terre* et l'*Eau* (fig. 55). Une de ses compositions les plus goûtées, avec l'*Enlèvement d'Europe* et le *Triomphe de Galatée*, était l'amour de *Salmacis* et d'*Hermaphrodite*, galanterie fade et froide, selon le goût de la poésie du Cavalier Marin; et le *Ravissement de Proserpine* n'avait pas moins de succès, et les interminables *Danses* et *Chaînes d'amours*. Il ne se lassait pas d'en produire, et tout son atelier y travaillait avec lui : Bibiena était chargé de l'eau, Pianoro des fabriques, Menzani et Veralli des fonds de paysage; et Rome, Florence, Gênes,

Milan, Paris, Dresde, Londres et Saint-Pétersbourg peuvent montrer à l'envi les réserves que firent jadis leurs musées et leurs palais de ces sucreries fondantes.

L'Albane vieillissait, sans avoir eu d'autre ennui que le succès redoutable du Guide, dont la mort cependant, en 1642, lui laissait les commandes et les honneurs; et ses dernières années feraient songer à celles de notre Bouguereau, si des revers de fortune inattendus (un long procès intenté par les héritiers romains de sa première femme, et la faillite de son frère Dominique, qu'il avait cautionné pour une très forte somme) ne l'avaient obligé à peindre sans arrêt, d'une main défaillante, jusqu'à ce que, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, la mort fût venue le libérer de ses dettes, le 4 octobre 1660. Parmi ses élèves, qui furent nombreux, il faut citer, outre ceux que nous avons nommés plus haut, les deux Mola et les deux Speranza, Bonini, Cattalini, et surtout Cignani.

Quelques décorateurs bolonais : Cremonini, Bartolommeo Cesi, Cesare Baglioni et leurs élèves; Alessandro Tiarini et Lionello Spada. — Si l'on visite les églises et les palais de Bologne, on est stupéfié devant la foule de ces inconnus, jadis glorieux, qui ont prodigué sur tant de murailles un talent sans doute banal, un sentiment peut-être médiocre, mais combien supérieurs pourtant à ce qui naît aujourd'hui de notre enseignement académique! C'est Giovanni Battista Cremonini (1550-1610), décorateur toujours prêt, consentant à toutes les commandes et à tous les prix, associé aux Ramenghi, ornemanistes excellents, et professeur du grand Guerchin; c'est Bartolommeo Cesi (1556-1629), qui continue au palais Fava de Bologne, en concurrence avec les Carrache et l'Albane, la *légende d'Enée*, et qui met son talent austère à la disposition des Chartreux de Bologne, de Ferrare, de Florence, de Sienne; Alessandro Tiarini, son élève (1577-1668), le quitte pour travailler à Florence, dans les ateliers de Passignano et de Poccetti, et revient se fixer à Bologne, où l'on voit encore un bon nombre de tableaux religieux de sa main, tableaux sages, de sentiment parfois pathétique, de tonalités douces et cendrées, entre lesquels on peut citer, à Bologne, la *Déposition de Croix* de la Pinacothèque et, dans l'église de Saint-Dominique, la belle et dramatique *Résurrection d'un enfant par le saint*; il vivra aussi vieux que Titien, non moins célèbre par sa piété exemplaire que par l'abondance de ses œuvres. C'est encore Cesare Baglioni (mort en 1610), entrepreneur de scènes familières en trompe-l'œil, le maître de Girolamo Curti, surnommé le Dentone (1576-1631), apprécié dans toute l'Italie comme décorateur de théâtre. Giacomo Cavedone (1577-1660), élève des Carrache et de Passerotti, fortifie son coloris à Venise, se met pour un temps, à Rome, au service du Guide, et préside, après la mort de Louis Carrache, l'Académie des « Incamminati ».

Giacomo Sementi ou Semenza, né en 1580, et qui mourut jeune à Rome, fut le disciple préféré du Guide, et son collaborateur, avec Giovanni Francesco Gessi (1588-1625), dont les tableaux ont été plus d'une fois confondus avec ceux du maître. Sisto Rosa, dit « Badalocchio » (1585-1647), et Fortunato Gatti (1596-1651) ne sont pas non plus sans mérite, le premier comme dessinateur, le second comme inventeur de vastes et rapides décors.

Lionello Spada (1576-1622), admirateur fanatique de Caravage, son compagnon de voyage et d'exil, car il alla à Malte avec lui, rapporta à Bologne, avec les façons insolentes du maître, un peu de son génie passionné; ami et rival de Tiarini, il ne manqua pas une occasion de le combattre. Prestigieux décorateur, il se fixa à Parme, auprès du duc Ranuccio Farnèse, dont le théâtre, sous ses adroits pinceaux, devint un des monuments célèbres de l'Italie Cependant son art n'est fait que de reflets, et ce ne fut pas sans raison qu'on le surnomma « le singe de Caravage ». Les quatre tableaux qu'il y a de lui au Louvre ne méritent pas une longue attention.

Le Cavalier d'Arpin. — Giuseppe Cesari (1560-1640), d'Arpino, que l'on nomma en France le Josépin, ou encore le Cavalier d'Arpin, est classé à l'ordinaire dans l'école napolitaine; on ne sait trop pourquoi, car, n'étant point né à Naples, il n'y fit pas un long séjour. C'est un peintre sage et médiocre, une sorte de Zuccaro, qui fut pourtant assez célèbre pour que Richelieu le proposât à Marie de Médicis comme un rival de Rubens. Il travailla tout jeune au Vatican, et se fit connaître par un grand tableau de la *Canonisation de saint François de Paule*, dans le cloître de la Trinité-des-Monts. Grégoire XIII l'employa au palais du Quirinal, et Sixte-Quint au Latran. Il alla peindre à Naples dans la Chartreuse de San Martino, dont il décora la sacristie et la salle du chapitre de plafonds à petits compartiments, où sont représentées, en style raphaélesque, des scènes de la Bible et de l'Évangile; mais comme son renom grandissait dans la ville, et que les fabriciens de Saint-Janvier lui demandaient de travailler dans la Chapelle du Trésor, la cabale des artistes locaux se souleva avec une telle fureur, qu'il dut fuir en toute hâte.

Rome le consola de ces déboires, le combla d'honneurs et d'argent. Il travailla dans un bon nombre d'églises, à Saint-Louis-des-Français, à Sainte-Praxède, à la Minerve, à Sainte-Marie-Majeure, au Gesù, à Sainte-Marie-de-la-Paix et à Sainte-Marie-de-la-Victoire; il décora pour Clément VIII la belle villa Aldobrandini, à Frascati; il fit les cartons des mosaïques de la coupole de Saint-Pierre. Tout cela est d'aspect mesquin, sans qualités vives et sans défauts graves, résumant, à la manière bolonaise, les inventions des maîtres.

Lanfranc. — Giovanni Lanfranco, « le chevalier Lanfranc », talent prodigieusement habile et caractère détestable, nous est déjà connu par ses démêlés avec le pauvre Dominiquin et avec le Guide. Ce grand ambitieux, aussi célèbre en son temps que les Carrache, naît à Parme en 1580, et, jusqu'à vingt ans, fait son éducation d'artiste sous la coupole de Saint-Jean, le chef-d'œuvre de Corrège ; il y prend les qualités de perspective aérienne qu'il gardera toute sa vie, même après s'être transformé au palais Farnèse, à l'école d'Annibal. Après un séjour à Parme et à Plaisance, il revient à Rome, où il se fait remarquer par une belle fresque de l'*Assomption* dans



Phot. Alinari.

Fig. 56. — Galatée, par Lanfranc.
(Galerie Doria, Rome.)

l'église de Saint-Augustin ; et, tout de suite, il se ménage auprès du cardinal Alessandro Montalto l'immense décor de la nouvelle église de Sant'Andrea della Valle. Nous avons vu au précédent volume (p. 645) l'histoire de sa rivalité avec le Dominiquin, et comment il dut se résigner à partager le travail avec ce rival abhorré. Sa coupole représente un *Paradis* éblouissant, au centre duquel la figure du Christ irradie la lumière ; et la Vierge, les apôtres, les prophètes et les saints, parmi d'innombrables figures d'anges, émergent à demi de ces flots de lumière. L'œuvre, impatiemment attendue, fut découverte en 1625, et Rome se divisa en deux camps, notre Poussin, il n'est guère besoin de le dire, se tenant du côté de la noblesse pure et de la sincérité, c'est-à-dire du Dominiquin.

Il n'eût tenu qu'à Lanfranc de ne plus quitter Rome ; il y vivait dans le luxe et la joie, marié, père de plusieurs enfants, assuré d'une clientèle surtout d'Église. Les Jésuites l'appelèrent à Naples en 1631, et il se laissa tenter. Il peignit donc, pillant effrontément les modèles du Dominiquin, les quatre *Évangélistes* aux pendentifs de la coupole du Gesù Nuovo et de celle des Santi Apostoli ; il campa aux voûtes de la Chartreuse de San Martino des figures d'apôtres inconsistantes et mal drapées ; pour les Théatins, il composa des scènes de martyre ; à Saint-Janvier enfin, il fit effacer les travaux interrompus par la mort du Dominiquin dans la coupole du Trésor, qu'il emplit de figures trop grandes et trop colorées. Alors, après quinze ans, il regagna Rome ; il n'y retrouva point le succès. Ses dessins et ses études pour le décor de la tribune de San Carlo ai Catinari lui ayant été volés, il dut recommencer tout son travail, et non sans maladresse, quoique Félibien, qui le connut alors, nous affirme que « ces grandes figures où de près on ne pouvait rien connaître,..... d'en bas faisaient des effets merveilleux ». Il espérait peindre pour Innocent X la Loge de la Bénédiction, à Saint-Pierre, et il avait préparé d'ingénieux tableaux qui nous ont été conservés par les estampes de Santi Bartoli ; mais sa mort, en 1647, vint tout arrêter ; et l'on ne tarda pas à s'apercevoir, quand ce bel improvisateur ne fut plus là pour magnifier son œuvre, qu'il avait trop souvent fait prendre pour une éloquence émue de bruyants éclats de voix, et des pastiches impudents pour un métier sincère.



Phot. Alinari.

Fig. 57. — Endymion, par le Guerchin.
(Galerie Doria, Rome.)

Le Guerchin. — Cette longue revue d'artistes et d'œuvres de second ordre, quelle qu'ait été d'ailleurs leur célébrité, ne pourrait se poursuivre sans une monotonie et un ennui insurmontables, si par moments sur la longue trame grise ne se détachaient quelques figures colorées, d'accent plus personnel ; le Guerchin est de celles-là. *Il Guercino*, « le Louche », tel fut le sobriquet donné dès son enfance à Giovanni Francesco Barbieri, né en 1590 à Cento, entre Bologne et Ferrare. Ce rustique, fils de paysans, se confina d'abord entre les murailles et dans les églises de sa petite ville ;

dirigé par un honnête artiste, Benedetto Gennari l'Ancien (1575-1610), il peignit des fresques dont le renom attira quelques Bolonais notables, auxquels le recommandait le chanoine Mirandola, prieur du monastère du Saint-Esprit : une exposition publique de dessins fit le reste, et dès 1612 il ouvrait, à l'instar des Carrache, une petite Académie à Cento. A Parme il y avait encore de bons professeurs qui devaient le solliciter : Bartolommeo Schedoni (1570-1615) et Cesare Amidano (1570-1630), dont les *Madones* que l'on voit au musée gardent une douceur attrayante sous des ombres violentes et des lueurs rougeâtres ; est-ce de leurs exemples qu'il tint sa science du clair-obscur? Elle éclatait dans son premier grand tableau, une *Résurrection de Tabithe*, qu'il peignit pour le cardinal Ludovisi, le futur Grégoire XV, alors archevêque de Bologne. Mais il l'enrichit d'observations précieuses dans un voyage qu'il fit bientôt à Venise, et où Palma le Jeune, qui l'accueillit amicalement, lui révéla Véronèse et Tintoret, surtout Titien.

C'est en vérité peu de chose que l'œuvre d'un Guerchin auprès de celle d'un Titien ; que sont devenus le style grandiose, le coloris chaud et profond? une force rude et sauvage, des contrastes de clartés vives et d'opaques noirceurs : malgré Venise, c'est Caravage encore qui s'assure à Bologne un nouveau disciple : par delà le sépulcre, il lutte toujours contre les Carrache et l'emporte. On le vit bien dès ses premiers tableaux, l'*Herminie et Tancrède*, et l'*Endymion* (fig. 57) de la galerie Doria, ou le *Saint Guillaume* de Saint-Grégoire de Bologne, et mieux encore dans les travaux qu'en moins de dix-huit mois il sut achever à Rome, pour le pape Grégoire XV et pour ses neveux.

La galerie du Capitole possède l'énorme tableau des *Funérailles de sainte Pétronille*, remplacé à Saint-Pierre par une mosaïque (fig. 58). Composition assez vénitienne d'ordonnance, mais dont le pathétique est tout entier de notre peintre. Cette main qui sort du cadre, soutenant le buste pur de la vierge morte, dont la tête couronnée de fleurs se renverse, tandis que deux fossoyeurs la descendent lentement dans la tombe, ce jeune garçon qui se penche avec un cierge allumé, cette femme en pleurs, et, de l'autre côté, le groupe du fiancé et de ses compagnons qui conversent près du portique ruiné d'un temple, quel arrangement tragique et saisissant de la scène terrestre! Mais la scène céleste vient aussitôt s'y superposer. Sur un nuage, que semblent porter les grandes ailes d'un ange, la jeune martyre est agenouillée devant le Christ qui l'accueille, elle s'incline avec humilité et dévotion, et tant de figures en mouvement, tant de jeux de lumière et d'ombre occupent longuement l'esprit du spectateur.

C'est la dernière grande œuvre de la peinture religieuse à Rome où la lignée michelangélesque se reconnaisse encore. Non que le Guerchin ait



Phot. Alinari.

Fig. 58. — Funérailles de sainte Pétronille, par le Guerchin.
(Galerie du Capitole, Rome.)

cessé de travailler pour les églises; tout au contraire, ce réaliste fougueux, ce paysan au tempérament passionné était un homme de mœurs sages et d'habitudes dévotes; le vent de folie qui avait emporté le pauvre Caravage ne soufflait point sur son âme. Mais, à part la grande peinture du Louvre, *les Saints protecteurs de la ville de Modène*, œuvre majestueuse et tendre comme les meilleures de Moretto (commandée en 1651 par le duc de Modène pour l'église de Saint-Pierre), à part encore la grande et dramatique *Vision de saint Bruno* de la Pinacothèque de Bologne, ou la *Sainte Madeleine pénitente* du musée de Spolète, il y a peu de chose à citer de lui en ce genre. Au Louvre, sa *Résurrection de Lazare*, banale et froide, disparaît sous un rideau d'ombres noires; sa *Vision de saint Jérôme* n'est qu'un vulgaire travail d'atelier, de facture molle, malgré un bel éclat de lumière; seules, les figures de *saint Benoît* et *saint François d'Assise* (écoutant, dans l'extase, la musique d'un ange), qui proviennent de l'église Saint-Pierre à Cento, sont émouvantes dans les lueurs dorées du clair-obscur. L'historien Malvasia, qui obtint des héritiers du Guerchin communication du registre manuscrit contenant la liste de toutes ses peintures, avec le nom de leurs possesseurs, n'y releva pas moins de cent six tableaux d'autel, contre cent quarante-quatre sujets de toute sorte, mais surtout de mythologie.

Bien que, pour plaire à sa noble clientèle et lutter avec le Guide et avec Pierre de Cortone, il ait dans les derniers temps éclairci sa palette, on sent cruellement, dans toutes ces mythologies du Guerchin, les lacunes de son éducation de paysan et de son imagination trop peu poétique. Il n'a ni la volupté du Guide ni l'esprit de Pierre de Cortone. Ses *Sabines* du Louvre, peintes en 1645 pour le marquis de La Vrillière, ne montrent qu'une pauvre scène de théâtre, que l'on croirait de notre Le Brun, et qui a pu inspirer David. Le *Mars et Vénus* du musée de Modène, la *Circé* du Louvre, ne brillent par aucune empreinte d'invention personnelle. Mais, dans ce genre de la grande décoration qui est au XVIIe siècle l'honneur de la peinture italienne, le Guerchin pouvait vivre du renom d'une seule œuvre immortelle, son plafond de la villa Ludovisi, l'*Aurore* (fig. 59). Il date de l'année glorieuse de la *Sainte Pétronille*, et fut peint pour le cardinal Ludovico Ludovisi, neveu du pape Grégoire XV.

Cette *Aurore* n'est pas conçue en tableau appliqué à la voûte, comme la peignit le Guide, selon la tradition des Carrache. Le Guerchin s'est souvenu des merveilleuses voûtes du Palais des Doges, et des églises vénitiennes où Véronèse avait dressé ses architectures plafonnantes en plein azur. Il a profilé dans le ciel, lui aussi, des portiques et des entablements de marbre, il a dressé des vases sur les balustrades, et, plus loin, plus haut encore, a fait pointer les cimes de quelques cyprès, épanoui le branchage de quelques yeuses (hélas! tout ce qui reste aujourd'hui des magnifiques jardins Ludovisi, supprimés, écrasés par les con-

structions barbares de la Rome moderne !). Ce sont comme les façades retournées du casino qui apparaissent, et il semble que l'on sente encore, là-haut, la fraîcheur de l'air nocturne. Tout à coup, une draperie soulevée par un amour s'écarte, et un vieillard, assis sur la nue, regarde ; c'est Tithon, l'époux décrépit de la jeune Aurore ; nous regardons avec lui, et voici que sur la nue roussâtre, derrière laquelle le ciel se teinte d'or et de rose, deux forts chevaux, dans un galop ardent, emportent un char d'où pend une draperie pourpre ; une jeune femme, une belle Ro-



Phot. Alinari.

Fig. 59. — L'Aurore, par le Guerchin.
(Plafond du casino Ludovisi, Rome.)

maine, qui tient d'une main les rênes, se retourne, et, comme au *Corso* des fleurs, prenant dans la corbeille que tient un amour, un petit valet accroupi à l'arrière du char, de sa main droite elle jette en plein ciel les anémones, les jacinthes et les marguerites. Devant ces nouvelles étoiles celles de la nuit pâlissent : les messagères du jour, avec des gestes annonciateurs, les précèdent, et les premiers oiseaux s'élancent à leur suite ; c'est un éclair de lumière et de joie, une soudaine apparition radieuse dans l'espace béant d'où se retirent les ombres.

Il y avait douze ans que le Guide avait peint son *Aurore* ; elle semble, auprès de celle du Guerchin, déjà vieille de plus d'un siècle. Toutes les audaces prochaines des grands décorateurs romains sont d'avance éga-

lées par cette œuvre extraordinaire, où le sentiment nouveau du paysage et de l'atmosphère donne à l'allégorie antique une vie et une force inattendues.

Les deux figures qui sont peintes sur les côtés ne sont pas moins belles : le *Jour*, drapé dans son manteau jaune, et tenant un cierge allumé ; la *Nuit* (fig. 60), qui dort parmi les ruines, enveloppée de sa robe bleuâtre, sous la petite flamme d'une lampe ; deux enfants sont assoupis à ses pieds, et le silence de ce sommeil profond est rendu comme



Phot. Alinari

Fig. 60. — La Nuit, par le Guerchin.
(Casino Ludovisi, Rome.)

palpable par le vol étouffé d'une chauve-souris. Une *Renommée*, peinte au plafond du premier étage, a cette même beauté énergique et réelle où l'on sent, comme aux figures de Caravage, l'étude assidue de la nature.

Ce vaillant peintre, cet homme excellent et qui n'eut que des amis, mourut à Bologne, sa seconde patrie, en 1666. Il n'avait jamais consenti, malgré les offres les plus brillantes, à quitter Cento, sinon pour Bologne ; c'est de l'une et de l'autre ville, de la petite et de la grande, qu'il envoya, durant quarante-trois ans, ses tableaux dans toute l'Italie et à l'étranger. Il reçut la visite de Christine de Suède ; il refusa d'aller voir Charles Ier et Louis XIII ; un de ses élèves, son neveu Benedetto Gennari, le remplaça auprès du roi d'Angleterre, et devint peintre de cour.

Quelques élèves du Guide et du Guerchin. — Dans le second tiers du siècle, l'école bolonaise hésite entre les influences diverses et parfois contradictoires du Guide et du Guerchin; le plus souvent elle s'efforce de les concilier. Ainsi fait Emilio Savonanzi (1575-1660), plus âgé que ses deux maîtres, et qui fut surtout, en somme, un amateur. Michele Colonna (1601-1681), élève du Dentone, est surtout connu par les peintures qu'il alla faire, avec Agostino Metelli (1609-1660), en Espagne, pour Philippe IV, sous la direction de Velázquez. Guido Cagnacci (1601-1681), élève du Guide, exporta son art, en l'efféminant encore, en Allemagne, à la cour de l'empereur Léopold.

Pier Francesco Mola (1612-1666), homme plus considérable, est un Milanais formé à Rome, à Venise et à Bologne, où il étudia chez l'Albane et chez le Guerchin. Sa grande fresque du palais du Quirinal, *Joseph adoré par ses frères*, est une composition fort bien ordonnée et harmonieuse; et sa *Prédication de saint Jean-Baptiste*, au Louvre, si l'on y peut relever quelque maladresse dans les figures, a tout au moins le charme d'un lumineux paysage. Ses œuvres sont nombreuses encore dans les églises et les palais de Rome; et, lorsqu'il mourut à l'improviste, il allait partir pour la France, sur l'invitation de Louis XIV. Simone Cantarini, *il Pesarese*, qui porte le nom de sa ville natale (1612-1668), fut surtout un excellent graveur, et ses eaux-fortes, dont plusieurs reproduisent des œuvres du Guide, méritent d'être recherchées. Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), qui avait commencé aussi par l'eau-forte, travailla, près de trente années durant, dans l'atelier du Guide, dont il acheva même certaines peintures. Il fut, avec Tiarini, l'Albane et le Guerchin, un des professeurs les plus aimés de l'Académie fondée par les Carrache; et il eut la joie de former à la peinture ses trois filles, dont la cadette, Elisabetta (1638-1665), célébrée par un panégyriste comme « le prodige de l'art, la perle de l'Italie, le soleil de l'Europe, dont la candeur ne fut jamais ternie par la fumée du flambeau de Cupidon, qu'elle ne connut que sur les toiles », laissa, malgré sa mort prématurée, un nombre considérable de tableaux exécutés d'une main toute virile.

Peintres romains : Baglione, Passeri, Leone, Feti. — Giovanni Baglione (1572-1645) est surtout connu par une *Histoire des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs* qui fait suite, en quelque sorte, au grand ouvrage de Vasari. Descendant, ou du moins il le laissait croire, des Baglioni de Pérouse, il travailla longuement à Rome, pour les papes Sixte-Quint, Clément VIII et Paul V, pour divers cardinaux, pour le duc de Mantoue; semblable encore, par sa fécondité et sa médiocrité de peintre, à Vasari, auquel il est si inférieur comme écrivain.

On en peut dire autant d'un autre biographe des peintres du

XVIIe siècle, Giambattista Passeri (1610-1679), de famille siennoise, qui vécut et mourut à Rome. Il entra dans les ordres et reçut du cardinal Altieri, pour un sonnet bien tourné, un canonicat qui lui permit de troquer les pinceaux contre une plume quelquefois trop acérée (au point que ses *Vies d'artistes*, même atténuées, durent attendre tout un siècle pour trouver éditeur).

Baglione nous a laissé la biographie de son contemporain Ottavio Leone (1575-1628), qui se fit à Rome, en peu d'années, une réputation de portraitiste égale, ou peu s'en faut, à celle que devait garder Van Dyck. Il faisait surtout des dessins à la pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier bleu; d'autres, aux trois crayons, sont de vrais pastels. Le Louvre en possède une trentaine, parmi lesquels ceux de Federigo Zuccaro et de Galilée. Il a gravé au burin un bon nombre de ces dessins, et ce sont de précieux documents iconographiques, qui nous conservent les traits des plus illustres parmi les artistes de ce temps.



Phot. Alinari.

FIG. 61. — Le Miracle de saint Grégoire, par Andrea Sacchi.
(Pinacotheque Vaticane, Rome.)

Domenico Feti (1589-1624), romain, eut pour maître le Florentin Cigoli, mais il semble surtout avoir étudié Caravage. Appelé à Mantoue par le duc Ferdinand, il y peignit d'agréables fresques dans la cathédrale et dans le palais de l'évêché; mais ce fut surtout dans le couvent des Ursulines, où sa sœur Lucrina, peintre elle-même, était religieuse, qu'il laissa les plus gracieux témoignages de sa collaboration fraternelle. Il mourut jeune, d'avoir connu Venise et de l'avoir trop aimée. Son beau tableau du Louvre, la *Mélancolie*, représente une jeune paysanne romaine dans l'attitude, à peu de chose près, et

avec les accessoires de la fameuse gravure d'Albert Dürer; le clair-obscur répandu là-dessus y met une poésie que Caravage n'eût point reniée.

Andrea Sacchi. — Parmi les toiles célèbres de la Pinacothèque Vaticane, il en est deux qui, par la gravité et l'onction, font songer à notre Lesueur. *Saint Grégoire*, qui célèbre la messe, perce de la pointe d'un couteau le corporal, où des taches de sang apparaissent; une colombe éclatante de blancheur descend vers le pape; et, témoins du miracle, les deux lévites, un seigneur, des soldats, manifestent leur stupeur (fig. 61). La scène est grave, émouvante, presque riche de tons comme une peinture de Rubens. Et, d'autre part (fig. 62), dans un paysage que coupe une rivière, au pied d'un arbre dont la ramure épaisse forme une masse sombre sur leurs têtes, des moines vêtus de blanc sont assis; ce sont les Camaldules, et *saint Romuald*, à la longue barbe blanche, appuyé sur son bâton de prieur, les préside; il leur montre du doigt une vision idéale : sur une échelle de lumière, d'autres moines vêtus de blanc gravissent les degrés du ciel; et l'on écoute avec recueillement, et l'on médite sur la pure vision. Ces deux toiles ont passé longtemps pour deux des principaux chefs-d'œuvre du XVII[e] siècle, et leur auteur, Andrea Sacchi, fut illustre à l'égal des plus grands. Né à Rome en 1599, il fit ses premières études d'art sous la direction de l'Albane; recommandé au pape Urbain VIII par le cardinal del Monte, qui l'avait employé à décorer son casino, Andrea fut admis, très jeune encore (il n'avait pas vingt-cinq ans), à peindre un des autels de la basilique de Saint-Pierre. Sa *Messe de saint Grégoire*, maintenant remplacée par une copie en mosaïque, n'eut pas tout d'abord les louanges qu'elle méritait; cependant le cardi-



Phot. Alinari.

Fig. 62. — La Vision de saint Romuald, par Andrea Sacchi.
(Pinacothèque Vaticane, Rome.)

nal Barberini invita Andrea à travailler dans le palais Sforza, qu'il venait d'acheter, et l'artiste y figura au plafond les *Vertus* qui entourent *la Sagesse divine*; nobles et délicates figures, inspirées de Raphaël et du Dominiquin, pour qui l'artiste avait une égale vénération. Sa *Vision de saint Romuald*, un peu molle dans sa blanche et paisible austérité, contraste singulièrement avec les violences et les noirceurs de Caravage et du Guerchin. Et sa *Mort de sainte Anne*, que l'on voit à San Carlo ai Catinari, nous reporte à plus d'un siècle en arrière, parmi ces Ombriens suaves et attendris qui furent les condisciples et les imitateurs de Raphaël. Cet art religieux, touchant et sobre, était bien celui qu'auraient pu souhaiter les théologiens du Concile de Trente; combien préférable aux fadeurs d'un Guide et d'un Carlo Dolci! Malheureusement l'homme était indolent et rêveur; chargé par le cardinal Antoine Barberini de peindre la voûte de Saint-Louis-des-Français, il encombra l'église d'échafaudages et ne fit rien; et, peu après, il trouva le moyen de s'aliéner le pape Alexandre VII; singulière légèreté de cet artiste aimable et intelligent, qui gâcha, par incurie, les dons les plus rares, à une époque où les peintres n'étaient le plus souvent



Phot. Alinari.

Fig. 65. — L'Immaculée Conception, par Carlo Maratta.
(Église Sainte-Marie-du-Peuple, Rome.)

que des hommes de théâtre, et où le savoir-faire tenait lieu de sincérité.

Carlo Maratta. — Sacchi meurt en 1661, faisant héritier de ses principes son élève Carlo Maratta (ou Maratti), petit paysan de la Marche d'Ancône, dont le talent fut échauffé par les études et les copies qu'il fit dans les Chambres et les Loges de Raphaël. Longtemps poursuivi par la haine que le Bernin portait à l'aimable Sacchi, Maratta fut réduit à peindre de petites images de la Vierge, qu'il vendait dans les couvents; on l'appela « Carluccio delle Madonnine »; ce n'était pas bien méchant. Mais la fresque de la *Nativité*, qu'il peignit pour Alexandre VII au Quirinal, et son tableau du Latran, la *Destruction des idoles par Constantin*, lui procurèrent la faveur et la fortune. Les papes, durant quarante années, ne se lassèrent point de l'employer dans les églises de Rome; il finit par être, comme Le Brun, un grand ordonnateur de décors et de fêtes.

C'est un assez pauvre peintre. Nous ne pouvons le juger sur sa plus grande œuvre, la coupole du dôme d'Urbin, qu'un tremblement de terre a détruite en 1782. Mais ses *Madones*, avec de la grâce et de la tendresse parfois, sont le plus souvent insignifiantes; ses tableaux d'histoire profane, avec l'allure théâtrale qui est commune à toute la peinture du temps, sont mollement dessinés et peints; ses mythologies, d'un arrangement agréable, continuent, sans rien leur ajouter, celles de l'Albane. Il a laissé quelques bons portraits, mais où la facture épaisse et lente alourdit fâcheusement parfois l'expression fine et sincère (la *Marie-Madeleine Rospigliosi* du Louvre, et le *Clément IX* de la galerie Rospigliosi, à Rome, sont peut-être les meilleurs de la série). Il reçut de Louis XIV le brevet de peintre du Roi, et de Clément XI le titre, beaucoup plus important, de conservateur des peintures du Vatican. Ce fut pour lui l'occasion d'un travail dont il faut déplorer le zèle et la conscience, la restauration des fresques des Chambres, endommagées lors du Sac de Rome, en 1527; en plus d'un endroit, dans la *Dispute*, dans l'*École d'Athènes*, au plafond de la salle de l'*Héliodore*, Maratta s'est superposé à Raphaël. Il croyait faire tout son devoir, cet honnête homme qui vénérait les grands ancêtres sans les comprendre, et dont la mort en 1713 — il avait quatre-vingt-huit ans — fut un deuil pour Rome et pour l'Italie.

Sassoferrato. — Giambattista Salvi, né, lui aussi, dans la Marche d'Ancône, à Sassoferrato, en 1605, fut un aimable et pieux retardataire. Son père lui enseigna la peinture, selon l'exemple du père de Raphaël; et ce fut dans l'étude assidue et la copie du maître divin, auquel il joignait, dans son admiration, les Carrache, le Dominiquin et l'Albane, que ce docile jeune homme se fit un métier délicat et correct, pour exprimer la

sincérité de son sentiment. Ses *Madones* aux tresses noires sont de belles paysannes candides sous leur manteau d'un bleu dur, de ce bleu qui sera cher à Ingres, après l'avoir été à Mignard; un peu du sentiment des primitifs ombriens se devine encore sous les longues paupières baissées et dans la modestie des mains jointes. L'Enfant, parfois représenté sur les genoux ou dans les bras de sa Mère, est gracieux sans la mièvrerie et la fadeur que Carlo Dolci vers le même temps donne à ses figures dévotes. Sassoferrato se répéta obstinément dans sa longue carrière; il mourut en 1685. Son tableau le plus connu est la *Madone du Rosaire*, dans l'église de Sainte-Sabine, à Rome (fig. 64); la lourdeur des angelots mal suspendus en l'air nuit malheureusement à l'émotion des figures de saint Dominique et de sainte Catherine agenouillés au pied du trône d'où la Vierge et l'Enfant se penchent tendrement vers eux.



Phot. Alinari.

Fig. 64. — Madone du Rosaire, par Sassoferrato.
(Église Sainte-Sabine, Rome.)

Cignani et Pasinelli. — Il y a plus de fantaisie et moins de piété dans les *Madones* que peint un des derniers Bolonais notables du xviie siècle, Carlo Cignani (1628-1719). Élève de l'Albane, mais surtout assidu dans l'étude de Corrège, c'est le souvenir du maître de Parme que l'on retrouve dans ses tableaux de chevalet comme dans ses vastes décors. De ses tableaux pieux le plus agréable semblera peut-être celui de la galerie Doria, où la gentille Vierge et l'Enfant sont abrités sous la grande aile rose d'un ange (fig. 65). Mais, à l'exemple de Corrège, il va plus volontiers aux compositions profanes et

voluptueuses; sa *Femme de Putiphar*, au Musée de Dresde, a visiblement été peinte avec plus d'entrain et de complaisance que ses *Madones*, ses *Saintes Familles* et ses *Noli me tangere*. Fresquiste, il a laissé des compositions monumentales au Palais Communal de Bologne, à Sant'Andrea della Valle de Rome, à Parme, dans le casino ducal, où ses élèves Franceschini et Quaini travaillèrent sous sa direction, à Massa Lombarda, dans l'église des Saints-Sébastien-et-Roch, à Forli enfin, où il peignit l'*Assomption* dans la grande coupole de la cathédrale. Le travail dura vingt ans, et ne fut achevé qu'en 1706, au milieu d'un enthousiasme indescriptible. Mais la coupole de Cignani est à celle de Corrège ce que sont aux fresques de Véronèse celles du pompeux et joyeux Lorenzo Pasinelli (1629-1700), émule et ami de Cignani, qui a laissé aussi de nombreux tableaux, *Madones* et surtout *Vénus*, de goût plus vénitien que bolonais.



Phot. Alinari

Fig. 65. — La Vierge et l'Enfant, par Cignani. (Galerie Doria, Rome.)

L'école bolonaise déclinait, malgré sa fécondité inépuisable; l'Académie Clémentine, dont Cignani avait été le président perpétuel, recrutait sans cesse de nouveaux membres; nous en retrouverons quelques-uns dans l'étude des peintres du xviiie siècle; mais ils ne doivent plus compter dans l'histoire de l'art; seuls au milieu d'eux, les grands décorateurs de plafonds méritent une étude attentive, et c'est à Rome qu'il les faut chercher.

Pierre de Cortone. — L'œuvre de Pierre de Cortone architecte, et grand architecte, a été étudiée au précédent chapitre; son œuvre de peintre est plus considérable encore, et par tout ce qui en subsiste (elle a été presque entièrement épargnée par le temps), et par l'influence énorme et toujours durable qu'elle a exercée sur l'art moderne. Si nous tenions un compte exact de cette influence, comparable seulement à celle de Raphaël, de Corrège et de Véronèse, ce n'est pas en quelques pauvres pages que nous devrions raconter et juger cet homme extraordinaire; il faut songer toutefois que, s'il a formulé définitivement les règles de la grande décoration moderne, s'il a combiné le premier les grands arrangements aériens, que

l'on n'a fait qu'imiter après lui, il ne montre comme dessinateur ni comme coloriste une personnalité qui permette de l'égaler à ses nobles ancêtres de Florence, de Parme ou de Venise; peintre de chevalet, il continue le Dominiquin et le Guide; fresquiste, il annonce et prépare Tiepolo; et c'est déjà, dans l'histoire de la peinture italienne, un sort digne d'envie.

Pietro Berrettini, né en 1596 à Cortone, d'une vieille famille de maîtres maçons et de tailleurs de pierres, fut confié, dès l'âge de treize ans, au peintre florentin Andrea Commodi, qui l'emmena en 1612 à Rome, et l'y laissa, lorsqu'il repartit pour Florence, deux ans plus tard, dans le modeste atelier de Baccio Ciardi, d'où le précoce et brillant élève ne



Phot. Alinari.

Fig. 66. — La Bataille d'Arbelles, par Pierre de Cortone.
(Palais des Conservateurs, Rome.)

devait point tarder à s'évader. Il commença par des copies. Celle qu'il fit de la *Galatée* de Raphaël (conservée aujourd'hui à l'Académie de Saint-Luc) lui valut la faveur du marquis Sacchetti et ses premières belles commandes (il avait déjà peint un *Ange gardien* pour la petite église de San Biagio della Pagnotta). Le Cavalier Marin obtint de lui un *Renaud et Armide*; un *Triomphe de Bacchus*, une *Bataille d'Arbelles* (fig. 66), une *Polyxène* et un *Enlèvement des Sabines*, peints pour les Sacchetti, se trouvent au Palais des Conservateurs; et le quatrième de ces tableaux avait été désigné par Velázquez pour faire partie d'un envoi en Espagne, auquel on renonça d'ailleurs. Le cardinal Sacchetti, frère du marquis, l'introduisit chez les Barberini, desquels il eut, pour son début, la commande du décor à fresque de toute une paroi de l'église de Sainte-Bibiane, fresques terminées en 1626; puis il peint une *Crèche* à San Salvatore in Lauro; il envoie à Cortone une *Vierge entourée de saints*, et, de 1628 à 1632, il compose le grand retable de la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Pierre de Rome, une *Trinité*, que cache en partie le tabernacle de Bernin.

Des peintures de circonstance, une bannière, les embellissements provisoires de l'église de San Lorenzo in Damaso l'occupent un peu de temps, mais voici qu'en 1633, il entreprend son œuvre la plus majestueuse, le décor à fresque du plafond de la grande salle du palais Barberini.



Phot. Alinari

Fig. 67. — Plafond du palais Barberini (Rome), par Pierre de Cortone.

Le travail, qui dura six ans, fut interrompu plus d'une fois ; le 5 décembre 1639, les échafaudages étaient enlevés, et le pape Urbain VIII pouvait admirer l'immense glorification allégorique de sa famille (fig. 67). Dans un puissant cadre d'architecture feinte, autour duquel les *Vertus* sont assises, le ciel s'ouvre, et l'*écusson des Barberini* apparaît triomphal ; mais au lieu de l'écusson massif en relief, qui soutient les

clés et la tiare, c'est la surprise délicieuse d'un blason vivant, qu'assemblent et que portent de légères figures de femmes : une couronne de deux grands et frais rameaux de laurier, au-dessus de laquelle sont soulevées les clés gigantesques et la tiare rayonnante, et, dans le centre, les trois grosses abeilles symboliques dont le bourdonnement chante la gloire du pape. Plus bas, des amours se jouent auprès du *Temps* et des *Parques*, et la *Religion* radieuse envoie en plein ciel, comme une Iris, l'*Immortalité* avec un diadème d'étoiles.

Les compositions de la frise continuent cette ingénieuse apothéose avec des figures de la fable païenne mêlées aux emblèmes chrétiens. Tout cela est joyeux, pompeux, exubérant de richesse et d'esprit. Les draperies un peu banales, les corps charmants d'un dessin un peu lâche, ces défauts paraissent insignifiants dans l'allegro merveilleux de la fête, dans le concert des notes roses, et bleues, et jaunes, et mauves où résonne si délicatement le ton nacré des chairs. Et ce serait là peut-être le plus beau décor du xviie siècle et le chef-d'œuvre de notre peintre, s'il n'avait, dans les années suivantes, laissé à Florence, au palais Pitti, les parfaits modèles où vont désormais s'inspirer les meilleurs maîtres du décor.

Dès 1637, Pierre de Cortone avait quitté le palais Barberini pour un voyage où l'entraînait son premier protecteur, le cardinal Giulio Sacchetti. Il s'agissait de visiter Bologne, Parme et Venise ; mais ce fut à Florence qu'il s'arrêta longtemps, le grand-duc lui ayant demandé de peindre les *Quatre Ages du monde* aux murs de la salle de bains du palais Pitti. Il ne fit alors que la moitié du travail, qu'il revint terminer en 1640 ; seulement, dans l'intervalle, les projets du grand-duc s'étaient précisés, et les espaces à décorer singulièrement agrandis ; il ne s'agissait de rien moins que du vaste appartement où est installé aujourd'hui le musée des tableaux. Le programme, tracé par Francesco Rondinelli, évoquait, sous le titre des *Planètes*, les vertus propres à immortaliser un prince. Le Cortonais commença par la salle de Vénus (inaugurée en 1642), où il trouva peut-être sa plus heureuse inspiration (fig. 68).

Pallas arrache l'adolescence aux charmes de Vénus, voilà le thème, et il est traité avec une verve merveilleuse. Ce n'est plus la jolie moralité de Véronèse dans sa toile du Prado ; le jeune Télémaque jeté par Minerve aux bras d'Hercule connaît toute l'amertume du sacrifice qu'on lui impose ; il se retourne vers ces rideaux de soie, ces fleurs, ces amours, ces cheveux ondoyants ; et le suprême appel de la gracieuse déesse dont la tête légère s'illumine d'une flamme, et la flûte de Pan et le sourire des nymphes parmi les arbres lui jettent encore leur séduction ; mais déjà près d'Hercule un autre *putto* aérien montre la couronne de la victoire : *Radix amara virtutis, fructus suavis*. Le grand peintre est ici tout entier ;

et l'on croirait un maître du xviiie siècle français, non pas tout à fait Boucher, mais bien Lemoyne ou Natoire.

Ce panneau central du plafond, encadré de stucs dorés, se complète par huit lunettes retraçant des exemples de continence tirés de l'antiquité : *Scipion*, *Massinissa*, *Seleucus*, *Alexandre le Grand*, *Antiochus*, *Crispus*, *Octave* et *Cyrus* en sont les héros.

En 1646, la seconde salle est achevée, et la troisième commencée. Cette seconde salle, le salon de Jupiter, plus somptueuse encore que la précédente, mêle aux compartiments peints la richesse nouvelle des figures de stuc que bientôt Versailles imitera fidèlement (v. plus haut,



Phot. Alinari.

Fig. 68. — Plafond de la salle de Vénus, par Pierre de Cortone.
(Palais Pitti, Florence.)

p. 64 et fig. 41). La fresque du plafond représente le *Triomphe du héros* conduit par Hercule à Jupiter et accueilli dans l'Olympe; et les huit médaillons qui l'accostent montrent les *heureux effets d'un bon gouvernement*. Cette assemblée de dieux et de déesses, assis sur les nuées dans le doux rayonnement des astres, manque un peu de la majesté que lui eût donnée Raphaël, mais elle séduit par la grâce théâtrale, par la musique de fête, si élégamment et joyeusement orchestrée. L'habileté n'est guère moindre au plafond de la troisième salle, le salon de Mars, terminé en 1647, dont les *armes des Médicis*, portées par des génies, forment le motif central; l'ensemble apparaît plus sobre, et les ornements de stuc y tiennent peu de place. Le quatrième salon, celui d'Apollon, et le cinquième, celui de Saturne, ont été peints par Ciro Ferri sur les dessins de Pierre de Cortone; les autres devaient être achevés beaucoup plus tard.

En 1647, le maître, âgé déjà de plus de cinquante ans, mais dans

toute la plénitude de ses forces et de son ambition, était rentré à Rome. Les Oratoriens (ou Philippins), qui lui avaient déjà fait peindre en 1633 un *Triomphe de la Croix* au plafond de la sacristie de leur Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), lui demandaient maintenant de décorer les voûtes de cette église pompeuse, pour laquelle Rubens avait composé, en 1608, un de ses plus grands, sinon de ses meilleurs retables. Il représenta l'*Assomption* dans la conque de l'abside, et, dans la coupole, *Jésus Rédempteur parmi les anges et les saints*; puis, à la voûte de la nef, dans la richesse et l'étincellement des stucs, l'*Apparition de la Vierge à saint Philippe de Néri* (fig. 69). Dans le couvent voisin, maintenant occupé en partie par le Tribunal de Commerce, la chambre qu'avait habitée saint Philippe, et pour laquelle le Guide avait peint une *Apparition de la Vierge*, fut ornée au plafond par le Cortonais d'une série de tableaux de la *Vie du saint*. Mais déjà il se hâtait de retourner à ses mythologies; le pape Innocent X l'appelait dans son palais Pamfili sur la place Navone, pour lui en faire peindre toute la grande galerie. Il ne se mit pas en longs frais d'imagination; il y interpréta cette *Légende d'Énée* qui, même avant les Carrache, était déjà un thème cher à l'école bolonaise. Les cinq compartiments de la voûte, ses deux grandes lunettes et ses quatre médaillons forment toute une illustration brillante et charmante de l'Énéide, dont les deux tableaux du Louvre, sans doute contemporains, peuvent très bien nous faire comprendre l'esprit (fig. 70).



Phot. Alinari.

Fig. 69. — Plafond de la nef de Santa Maria in Vallicella (Rome), par Pierre de Cortone.

D'autres tableaux du Louvre témoignent de la très grande faveur dont jouit « Piètre de Cortone » en France jusqu'à la fin du XVIIIe siècle,

entre autres cette *Vierge* accompagnée de sainte Martine qui fut achetée par Louis XIV pour la première chapelle de Versailles. Mais ces peintures de chevalet, en nombre infini, comptent à peine dans la carrière du grand fresquiste et du grand architecte. Toute la fin de sa vie fut très absorbée par ses fonctions de surintendant de la fabrique de mosaïques de Saint-Pierre et les cartons qu'il dut faire pour le décor des chapelles du transept de droite. Le pape Alexandre VII lui avait aussi confié le décor à fresque de la galerie de son palais du Quirinal; il ne put qu'en diriger le travail, qui fut exécuté par ses élèves, ainsi que diverses autres



Phot. Braun et C[ie]

FIG. 70. — La Rencontre d'Énée et de Vénus, par Pierre de Cortone.
(Musée du Louvre.)

peintures de ces années-là. Pierre de Cortone avait soixante-douze ans quand son ardeur encore vive s'éteignit tout d'un coup; il mourut le 16 mai 1669, et fut enseveli dans l'église de Sainte-Martine, à laquelle il avait légué tous ses biens.

ROMANELLI ET CIRO FERRI. — La doctrine du Cortonais fut portée en France par son meilleur élève, Giovanni Francesco Romanelli, de Viterbe (1612-1662). Ayant commencé à travailler sous les yeux du Dominiquin, il passa, dès l'âge de dix-huit ans, dans l'atelier de Pierre de Cortone et se pénétra si bien de sa manière, pour ne pas dire de son « maniérisme », qu'il put, très jeune encore, le suppléer plus d'une fois. Pendant le séjour

du maître à Florence, le Bernin l'employa, et Urbain VIII lui confia le décor d'une des Chambres du Vatican, faisant suite aux immortelles *Stanze* de Raphaël; il y peignit l'*Histoire de la comtesse Mathilde*. Plus tard, il fit pour Saint-Pierre une *Présentation de la Vierge*, qui fut traduite en mosaïque; et rien ne manquait à sa gloire romaine, lorsqu'il fut appelé à Paris par le cardinal Mazarin, en même temps que le paysagiste bolonais Francesco Grimaldi (1606-1680). C'était en 1648, au moment même où éclatait la Fronde. Le travail de nos deux peintres en fut un peu retardé; il put se faire cependant, à la satisfaction générale, dans la grande galerie du palais Mazarin; tout le plafond, en vingt-neuf compartiments, raconte aujourd'hui encore, malgré quelques dégâts, les fables de l'antiquité païenne. Les cinq fresques principales, la *Chute des Géants*, l'*Enlèvement d'Hélène* et l'*Incendie de Troie*, le *Parnasse* et le *Jugement de Pâris*, font apprécier favorablement cet aimable et brillant décorateur, qui, revenu à Rome en 1651, illustre et adulé, accablé de commandes pour les palais et les églises, fut rappelé à Paris en 1659, pour travailler au Louvre, dans l'appartement d'Anne d'Autriche. Il y peignit les quatre salons qui portent maintenant les noms dès Saisons, de la Paix, de Septime Sévère et des Antonins; l'arrangement des tableaux et les ornements de stuc y rappellent de très près les plafonds du palais Pitti; peut-être le quatrième est-il le plus riche et le plus agréable, avec ses *putti* corrégiens dans les *oculi* et ses délicates figures allégoriques des *Vertus*.

Ciro Ferri (1634-1687), qui peignit dans une galerie du Quirinal l'*Histoire de Cyrus*, et continua au palais Pitti les travaux de son maître, fut chargé par le grand-duc de diriger la petite Académie florentine installée à Rome; son œuvre principale, qu'il ne put terminer, fut le décor de la grande coupole de Sainte-Agnès sur la place Navone.

Les grands décorateurs des églises jésuites, le Baciccia et le P. Pozzo. — Combien d'autres peintres encore mériteraient au moins quelques lignes, dans la troupe compacte de ces aimables et joyeux Romains! Filippo Lauri (1625-1694), qui meubla de ses figures quelques-uns des plus admirables paysages héroïques de notre Claude Lorrain; Giovanni Coli (1634-1681), et Filippo Gherardi (1643-1704), de Lucques, les décorateurs de cette splendide galerie du palais Colonna, dont les fresques, les trophées et les glaces ont inspiré à Versailles le génie de Le Brun; ils y ont célébré la gloire de Marcantonio Colonna, vainqueur de Lépante; à la voûte du salon voisin, le héros apparaît conduit par Hercule dans un Olympe à demi chrétien, où l'Église et la Papauté se mêlent allégoriquement aux classiques images païennes.

Mais voici que l'art romain est emporté vertigineusement sur une

pente périlleuse ; et ce sont les grands défenseurs de la chrétienté au XVIIe siècle, les Jésuites, qui l'entraînent par une exaltation imprudente jusqu'aux sommets extrêmes où l'équilibre se brise et où la beauté se perd. Le Génois Giambattista Gaulli (1639-1709), surnommé le *Baciccia* (ou *Bachiche*), venu très jeune à Rome, y fut employé par le Bernin et bientôt honoré de commandes nombreuses. Le succès que lui valurent ses fresques (de délicates et très charmantes *Vertus*) aux pendentifs de la coupole de Sainte-Agnès décida le P. Oliva, général des Jésuites, à lui confier l'immense décor de la nouvelle église de l'Ordre, le Gesù. Là, dans la splendeur ruisselante des marbres et des ors, il ouvrit hardiment les voûtes, et, parmi les nuages d'où jaillit la lumière, fit planer, monter et descendre, se mêler, se jouer légèrement d'innombrables figures d'anges et de saints. Dans l'abside l'*Adoration de l'Agneau*, sur l'arc triomphal un *Concert d'anges*, à la voûte de la grande nef la *Glorification du nom de Jésus*, dans la coupole le *Couronnement de la Vierge* et aux quatre pendentifs les *Évangélistes*, tout cet ensemble coloré se marie merveilleusement au luxe triomphal de l'église ; c'est la joie d'un Rubens, mais cent fois multipliée ; l'avalanche éperdue, terrifiante, des *Démons refoulés dans l'abîme* n'est-elle pas toute vibrante des belles frénésies du maître anversois ?



Phot. Alinari.

Fig. 71. — Le pape Innocent XI, par le Baciccia.
(Académie de Saint-Luc, Rome.)

Le Baciccia, ayant travaillé quinze ans (de 1667 à 1682) pour les Jésuites, ne fut pas en reste avec les Capucins. Le *Triomphe de l'Ordre de Saint-François*, qu'il peignit à la voûte de l'église des Saints-Apôtres, est bien tout ce que l'on peut rêver de plus contradictoire avec l'humble et fraîche simplicité du Pauvre d'Assise ; mais la pompe du XVIIe siècle a tout emporté ; et lorsque, dans la chapelle du Gesù consacrée à saint Ignace, le même Baciccia célèbre la *Gloire du saint*, il ne fait qu'ouvrir les voies à l'architecte de la chapelle, au P. Pozzo, le plus extraordinaire inventeur de perspective aérienne que l'histoire de l'art ait jamais connu.

Le P. Andrea Pozzo (1642-1709) est un Vénitien (de Trente) émigré à Rome. Mathématicien, géomètre, architecte, et jésuite (sa famille lui fit prononcer ses vœux à l'âge de vingt-trois ans), il fut peintre surtout, pour triompher en se jouant des plus fantastiques difficultés. Sa laborieuse carrière, qu'il alla terminer en 1709 à Vienne, où l'avait appelé



Phot. Alinari

FIG. 72. PLAFOND DE L'ÉGLISE SAINT-IGNACE, A ROME, PAR LE P. POZZO.

l'empereur Léopold, se poursuivit avec un succès constant dans un bon nombre de villes italiennes ; mais nulle part il n'a rien laissé que l'on puisse comparer, même de loin, à sa grande œuvre romaine, la voûte de l'église Saint-Ignace (fig. 72), qu'il termina en moins de quatre ans, de 1685 à 1689. Ayant à représenter l'*Entrée de saint Ignace au Paradis*, il imagina de prolonger à perte de vue dans les airs les quatre murs de l'église. Il n'y a, bien entendu, qu'un point, au centre du pavé, d'où l'effet aérien soit saisissant ; de partout ailleurs les murailles s'écroulent. Ce sont des colonnes, des portiques, des architraves, des balcons d'où s'élancent d'autres colonnes, d'autres portiques et d'autres balcons ; et, par delà les corniches superposées, on aperçoit des bustes de spectateurs qui se penchent, des figures d'anges et de génies qui soutiennent des écussons, des médaillons et des palmes, des captifs enchaînés ou des lutteurs convulsifs, que domptent des femmes étranges (l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Amérique) ; et puis, au sommet de tout cela, des nuages, et montant, se perdant au sein de la lumière d'or, des figures en nombre infini ; parmi ces jambes et ces bras, le saint apparaît, qui reçoit en pleine poitrine, pour le réfracter sur les quatre Parties du Monde, un rayon jailli du cœur de Jésus. « La place Navone avec ses passants dans les airs », disait le bon Ciro Ferri, d'ailleurs émerveillé ; et cette stupeur était partagée par toute la ville. Vues de près, ces figures sont plus que médiocres ; le P. Pozzo, comme peintre, n'approche point du Baciccia, de qui nous avons, outre les fresques, de fort beaux portraits (les tableaux que le jésuite artiste a exécutés pour diverses églises de Rome sont à peu de chose près sans valeur). Ses voûtes et coupoles de Turin, de Modène, de Mondovi, d'Arezzo, de Montepulciano, ses plafonds du Collège Romain et de Frascati, reprennent, en le diminuant, le même thème. Le malheur est que ce thème soit chrétien. Le P. Pozzo a réalisé à sa façon, qui n'est pas la meilleure, l'idée que tout un peuple de croyants se formait des splendeurs et des joies célestes ; il en a fait un trompe-l'œil colossal, et une machinerie de théâtre.

VENISE, GÊNES ET FLORENCE

Peintres vénitiens. — Au XVII[e] siècle, Venise est remplie de peintres, sans avoir une peinture. Les artistes y affluent de partout, et toutes les manières et tous les sujets leur sont bons. Le seul maître qui domine cette foule et qui ait réussi à se faire un style est Alessandro, fils du peintre véronais Dario Varotari, né en 1590 à Padoue, et nommé à Venise le Padovanino. Pendant les soixante ans qu'il vécut, dans ses tableaux d'autel de Santa Maria della Salute, de San Pietro di Castello

ou des Carmes, dans ses peintures de Bergame et de Pordenone, il conserve, il ravive plutôt la noble tradition de Titien, celle des figures lumineuses dans de chauds paysages ; et ses *Noces de Cana*, à l'Académie de Venise, ne sont pas indignes du grand souvenir de Véronèse. Auprès de lui, Pietro Liberi (1605-1687), autre Padouan, gagne un succès facile par des compositions d'une sensualité joyeuse et superficielle; le Vénitien Andrea Celesti (1657-1706) s'abandonne aux souvenirs dangereux du Tintoret dans ses deux tableaux du Palais des Doges, *Moïse* et le *Veau*



Phot. Alinari.

Fig. 75. — Détail du plafond de Saint-Pantaléon (Venise), par Fumiani.

d'or; Antonio Zanchi, d'Este (1659-1722), et Pietro Negri peignent l'un et l'autre pour la Scuola de Saint-Roch, à grand renfort de figures tumultueuses et boursouflées, la *Peste de 1630;* Giannantonio Fumiani (1645-1719) glorifie saint Pantaléon à la voûte de son église par une fresque immense où les architectures imitent les splendeurs de Véronèse avec une audace digne du P. Pozzo (fig. 75) ; et Niccolo Bambini (1651-1736), par ses toiles élégantes, aux tons délicats et pâles, annonce le renouveau de joie et de clarté des maîtres du XVIIIe siècle.

Peintres génois. — Après Cambiaso, après Paggi, la race des grands décorateurs génois n'est pas éteinte. Les deux frères Carloni, Giovanni Andrea (1591-1650) et Giovanni Battista (1594-1680), avaient reçu à

Gênes les leçons du Toscan Pietro Sorri (1556-1622), avant d'aller chercher à Florence celles de Passignano. Les fresques de l'Annunziata del Vastato, celles de San Siro, le joyeux et lumineux plafond du palais Brignole-Sale sont les œuvres d'improvisateurs merveilleusement doués; et la grandiose *Exaltation de la Croix* dont ils ont orné la voûte de Sant' Antonio Abbate de Milan témoigne de leur égale puissance de dramaturges.

Dans le même atelier de Sorri s'est formé avec eux un peintre singulier, victime d'une fausse vocation religieuse, Bernardo Strozzi, « le Capucin » (1581-1644). Son vrai maître est Caravage; mais il goûte la couleur de Rubens; en même temps que des portraits d'un réalisme profond, il compose des scènes familières, le *Mendiant* de la Galerie Nationale de Rome, la *Cuisinière* du Palazzo Rosso de Gênes (fig. 74); il décore de fresques harmonieuses et vivantes les palais et les églises de sa ville natale. Le *Joseph expliquant ses songes* du Louvre exprime fort bien le côté inquiet et bizarre de son talent. Réfugié à Venise, il y laissa de brillants tableaux, le *Saint Sébastien* de l'église San Benedetto, l'*Ange gardien* des Saints-Apôtres; il acheva, avec le Padovanino, le décor de la Bibliothèque du Palais des Doges.



Phot. Alinari.

Fig. 74. — La Cuisinière, par B. Strozzi.
(Palazzo Rosso, Gênes.)

Quant à Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), le « petit Grec », *il Grechetto*, il semble avoir subi surtout l'influence des Bassans, de Rubens et de Van Dyck. Sa peinture est facile, claire, rosée; il aime les sujets familiers, à la flamande, les tableaux de paysage, de fruits et de fleurs. Comme les Bassans, il compose des illustrations bibliques; il compose également des allégories, des bacchanales (à Turin, au Louvre); il y a de lui de beaux dessins, spirituels et hardis, et il a gravé des eaux-fortes remarquables, dans la manière de Rembrandt.

Peintres florentins. — Nous avons vu à l'œuvre Antonio Tempesti, ou Tempesta (1555-1630), auprès de Taddeo Zuccaro, dans les vastes appartements du palais de Caprarola. Ce Tempesta est un Toscan transplanté à Rome, mais qui garde, dans sa manière de peindre, les traces de son éducation florentine. Il peint des chasses, des batailles furieuses :

mais il est surtout graveur, et ses estampes de la Bible, de la légende de saint Antoine, de la vie de saint Benoît, ses illustrations d'Ovide et du Tasse, sont d'un brutal, d'un sauvage, qui a par moments des éclairs de génie. Il se laissa aller à toute sa barbarie dans les effroyables scènes de martyres qui couvrent les murs de Saint-Étienne-le-Rond, sur le Cœlius; il y eut pour collaborateur un autre Toscan, Cristoforo Roncalli, surnommé Pomarancio (1552-1626), dont presque toute l'existence s'est passée à Rome, sauf les années qu'il employa à décorer de figures innombrables la grande coupole de la basilique de Lorette.


Phot. Alinari.
Fig. 75. — La Vierge et l'Enfant, par Carlo Dolci. (Galerie Corsini, Rome.)

Il n'y a pas lieu de s'attarder davantage aux œuvres de ce médiocre artiste. Mais l'école florentine au XVIIe siècle n'existe plus : à peine deux ou trois noms méritent un peu mieux que d'être cités. Giovanni Mannozzi (1590-1636), qui a gardé le nom de son village natal, San Giovanni d'Arno, la patrie de Masaccio, est aussi peu florentin que possible ; on le croirait napolitain ou flamand. C'est un écervelé qui ne ressemble à personne. Il décore à Florence des façades de maisons ; deux curieuses peintures de sa main, aux Uffizi, ont été exécutées pour la villa de Castello : c'est la *Toilette de l'Amour*, ou plutôt la scène, d'un réalisme à la Murillo, d'une femme de la rue peignant un gamin ; c'est surtout le *Coucher de la Mariée*, grande toile d'une franchise un peu gênante, dont l'esprit gagnerait à être réduit aux dimensions d'une estampe galante du XVIIIe siècle. A Rome, où il se rendit en 1620, il peignit, avec son camarade Francesco Furini (1600-1649), le *Char de la Nuit*, pour le cardinal Bentivoglio, et diverses fresques dans les églises ; de retour à Florence, il travailla pour le grand-duc Ferdinand, dans sa villa de Pratolino, et au palais Pitti ; on voit encore, dans ce palais, un de ses meilleurs ouvrages, une *Réunion de chasseurs*.

Pietro Testa, de Lucques, *il Lucchesino* (1611-1650), élève du Dominiquin, puis de Pierre de Cortone, garde de sa seconde éducation un maniérisme théâtral qui apparaît dans son principal tableau, la *Mort de Didon*, aux Uffizi ; il est surtout graveur, et il a laissé en ce genre

quelques belles pages où l'on retrouve un peu de l'esprit du Poussin.

Si la piété et une certaine instruction pouvaient suffire à faire un artiste chrétien, Carlo Dolci aurait renouvelé dans sa patrie les doux miracles de Fra Angelico. Il ne fut que le créateur d'une imagerie dévote qui n'a pas, depuis plus de deux siècles, cessé de plaire dans certains milieux; elle correspond assez exactement à la statuaire piteuse dont les marchands d'art religieux continuent encore d'encombrer les églises.

Le suave « Carlino », né en 1616, élevé de façon exemplaire et fréquentant toutes les confréries de Florence, a laissé, pendant sa longue carrière de soixante-dix ans, dans les églises et les oratoires aussi bien que dans les musées, un nombre considérable de peintures toutes exécutées dans la même manière lisse et fondante, *Vierges* en prière ou en pleurs, *Enfants Jésus* bénissant ou dormant (fig. 75), saints et saintes avec leurs emblèmes spéciaux, ou tout simplement avec une tige de lis; ce sont généralement des demi-figures, ou seulement des têtes : aux Uffizi, *Sainte Madeleine*, tenant son vase de parfums, *Sainte Lucie*, drapée de rouge; au palais Pitti, le *Sommeil de saint Jean*, le *Repentir de saint Pierre*, le *Martyre de saint André*; partout, sous le métier appliqué et patient, on sent une âme tendre, innocente et plaintive. Il ne quitta qu'une fois Florence, et bien à contre-cœur, pour aller faire à Innsprück le portrait de la princesse Claudia Felice, fiancée à l'empereur Léopold; un exemplaire de ce portrait est conservé aux Uffizi, sous le nom de la bienheureuse *Galla Placidia*. Son élève Baldinucci nous raconte que Luca Giordano, qui l'alla voir en 1682, le plaisanta joyeusement de sa minutie, et Charles Blanc, qui le traite avec quelque mépris, lui applique assez à propos la réponse un peu brusque de Poussin aux Jésuites : « Je ne saurais m'imaginer le Christ avec une figure de torticolis ou de père douillet. »

NAPLES

Pendant longtemps, à Naples, les peintures n'ont guère été que reflets et réminiscences; chacun des hôtes illustres que reçoit la cité lumineuse laisse une trace dans son art; et il est peu de grands peintres étrangers dont elle n'ait sollicité la visite. Mais, dans la première moitié du XVIIe siècle, il semble que l'humeur accueillante des Napolitains ait changé. Nous avons vu quels avaient été les déboires des maîtres bolonais appelés à Naples pour s'y trouver en butte aux persécutions furieuses d'une cabale jalouse et despotique. Le chef en était un certain Belisario Corenzio (1558-1643), né en Grèce et formé, a-t-on supposé, à Venise, dans l'atelier du Tintoret. Il avait peint des fresques pour diverses églises

de Naples et surtout, en 1591 et 1592, à la Chartreuse de San Martino, où il n'est qu'un imitateur du Cavalier d'Arpin; de 1591 à 1600, à Sant'Andrea delle Dame et à Santa Patrizia; après 1600, à San Paolo Maggiore et à l'Annunziata; de 1605 à 1609, au Mont Cassin et dans l'église bénédictine des SS. Severino et Sosio. Après avoir réussi à faire partir de Naples Annibal Carrache, qui ne rentra à Rome que pour y mourir, Corenzio supplante tour à tour le Cavalier d'Arpin, le Guide et le Dominiquin dans le décor de la chapelle du Trésor du dôme, où il est supplanté lui-même par Lanfranc. Vers 1650, il décore le transept du Gesù Nuovo, puis la



Phot. Giraudon.

Fig. 76. — Paysage, par Salvator Rosa.
(Musée du Louvre.)

coupole, qui devait être détruite par le tremblement de terre de 1688. De 1639 à 1641, il peint la voûte de l'église de la Sapienza; il meurt à l'âge de quatre-vingt-cinq ans en se laissant choir d'un échafaudage.

Ce Corenzio, si médiocre artiste qu'il paraisse par moments, est l'origine, sinon le chef, de la petite mais brillante École napolitaine. Elle a duré un siècle, de Salvator Rosa à Solimène; encore n'y peut-on pas comprendre le grand Ribera, l'Espagnolet, dont le nom seul indique à quel pays il faut le rattacher, bien qu'il ait vécu longtemps à Naples et n'ait rien épargné, comme Corenzio, pour s'y assurer le monopole des commandes.

De Corenzio et de Caracciolo (1581-1641), un imitateur de Caravage,

procèdent Massimo Stanzioni (1585-1656), qui travailla avec Lanfranc à l'Annunziata et à la Chartreuse de San Martino, et Andrea Vaccaro (1598-1670), choisi pour directeur, en 1666, par la nouvelle Congrégation des peintres; il imita fidèlement la manière du Guide.

Salvator Rosa. — La vie de Salvator Rosa est un roman, et le mieux adapté à l'originalité de son œuvre. Son enfance rustique, au village napolitain de Renella, où il était né en 1615, ses premiers essais de peinture chez un de ses oncles et chez son beau-frère Fracanzani, puis librement à l'école de la nature, ses courses vagabondes dans les montagnes des Abruzzes, la fréquentation des moines et des bandits calabrais, les charmes d'une existence aventureuse au jour le jour, enfin la rentrée au pays natal, la misère, l'argent à gagner sans retard, tel fut, à dix-huit ans, son rude apprentissage de poète et de peintre. Callot, vers ce même temps, vivait parmi les bohémiens et les gueux, et le Valentin hantait les tavernes de Rome pour y retrouver les modèles de Caravage. Le jeune peintre portait aux marchands de rapides et fiévreuses ébauches de paysages et de marines, sur toile ou sur papier; un jour, Lanfranc vit un de ces tableaux, une *Agar dans le désert*, et l'acheta; ce furent les débuts de la fortune de « Salvatoriello ».



Phot. Braun et Cie

Fig. 77. — Bataille, par Salvator Rosa.
(Musée du Louvre.)

Un élève de Ribera, Aniello Falcone (1600-1665), que l'on appelait à Naples « l'oracle des batailles », le prit dans son atelier et l'initia à ces

sujets nouveaux, que traitait à Florence avec un succès extraordinaire Michel-Ange Cerquozzi (1602-1660), « le Michel-Ange des batailles ». Salvator ne tarda pas à les dépasser l'un et l'autre. Mais il n'était pas de succès durable sans une clientèle romaine, et il partit. Sa fantaisie s'exerça d'abord à Viterbe, où il peignit au portique du palais épiscopal des *Jeux de monstres marins* (en même temps que dans une église l'*Incrédulité de saint Thomas*); puis, un *Prométhée* expédié de Naples ayant été bien accueilli à l'exposition annuelle du Panthéon, il rejoignit sa toile à Rome.



Phot. Alinari

Fig. 78. — La Pythonisse d'Endor, par Salvator Rosa. (Musée du Louvre.)

Là, par sa conversation pittoresque, ses farces et ses mascarades, sa poésie et sa musique, comédien et peintre, il fut vite célèbre; on se disputa ses batailles, ses paysages d'une âpreté romantique. Ils n'ont pas cessé de toucher les âmes sensibles aux drames de la nature, et le *Paysage* du Louvre, avec la pourpre du soleil couchant sur ses rochers abrupts (fig. 76), en est peut-être le plus bel exemplaire, tandis que la *Bataille* du même Musée (fig. 77) apparaît combinée avec une vraie splendeur de décor héroïque. Il est moins heureux dans les compositions d'histoire ou de piété, malgré une certaine imagination triste et macabre dont il les anime parfois. S'il se souvient trop exactement de la gravure de Dürer lorsqu'il peint l'*Enfant prodigue*, il sait rendre l'horreur théâtrale d'une apparition de spectre dans sa *Pythonisse d'Endor* (fig. 78). Son *Tobie et l'Ange* de Chantilly a quelque chose de rembranesque; mais il y a bien de la vulgarité dans les trois autres tableaux de la même collection, le *Daniel*, le *Jérémie*, le *Lazare*, qui proviennent, comme celui-là, de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome.

On sait l'histoire de la brève insurrection de Masaniello, de l'enthousiasme dont Naples fut émue pour le naïf pêcheur, son roi éphémère. Salvator ne manqua point d'accourir et de s'inscrire, avec son maître et ami Falcone, dans la milice intrépide de la Compagnie de la Mort; il vécut deux semaines dans l'intimité de Masaniello; il le peignit à la lueur des torches. La brusque fin de la folle et généreuse aventure le laissa désemparé; Falcone se réfugia en France; lui s'arrêta quelque temps à Rome, et attaqué, persécuté pour une peinture satirique dont il n'avait point prévu toutes les allusions blessantes, accepta les offres du grand-duc de Toscane et passa à Florence des mois de calme et de félicité, peignant à sa guise, et surtout gravant d'admirables eaux-fortes qui ont la vivacité et la couleur de ses meilleurs tableaux.

Il retourna à Rome en 1652 et s'y établit magnifiquement sur le Pincio, non loin de la maison qu'habitaient le Poussin et Claude. Quelques-unes de ses plus belles peintures datent de cette période de sa vie, entre autres la grande *Bataille* du Louvre, que le nonce Corsini lui avait commandée pour l'offrir à Louis XIV. Un nouveau voyage à Florence, en 1661, lors du mariage de l'héritier présomptif de Toscane, Cosme de Médicis, avec Marguerite d'Orléans, fut encore une source de triomphes pour la vanité de l'artiste désormais indolent et capricieux; mais ses dernières peintures romaines ne servaient plus sa réputation. Malade d'hydropisie, il s'éteignit lentement; il fut inhumé avec solennité, en mars 1673, à Sainte-Marie-des-Anges.

Un autre élève de Falcone, Domenico Gargioli, dit Micco Spadaro (1612-1679), a, comme Salvator et Callot, peint des tableaux de genre et de batailles; ses toiles du musée de Naples, la *Révolution de 1647* et la *Peste de 1656*, ont surtout l'intérêt de documents d'histoire.

Le Calabrèse. — Naples possède peu d'ouvrages d'un de ses plus féconds artistes, Mattia Preti, né en 1613 à Taverna, en Calabre. Il alla tout jeune étudier le dessin à Rome, puis la peinture à Cento, dans l'atelier du Guerchin, dont la *Sainte Pétronille* l'avait conquis; de là, il passa à Parme, à Venise, et, mis en goût de voyager, s'en alla faire connaissance des plus célèbres artistes jusqu'en France, en Belgique et en Allemagne. Rubens le reçut amicalement à Anvers et lui donna une de ses bonnes peintures, une *Hérodiade*. De retour à Rome, nommé par Urbain VIII chevalier de Jérusalem, il eut quelques aventures violentes qui le forcèrent à s'exiler pour un temps, à Malte d'abord, puis à Madrid. En 1644, après un essai de séjour à Rome, il rejoignit le Guerchin à Bologne et obtint de décorer la coupole de l'église des Carmes, à Modène; il y peignit un *Paradis* tout étincelant d'anges et de chérubins, où la Vierge et le prophète Élie accueillent les saints du Carmel; puis, toujours par monts

et par vaux, après de nouveaux voyages à Florence et à Venise, il alla terminer à Rome les fresques de Lanfranc à l'abside de Sant'Andrea della Valle, et, pour un temps, revint s'installer à Naples. Mais il ne fut pas prophète en son pays; les belles toiles vives, souples et colorées, qu'il brossa rapidement pour le plafond de l'église de San Pietro a Majella, représentant l'*Histoire du pape Célestin V* et la *Vie de sainte Catherine d'Alexandrie*, effrayèrent les moines célestins par leurs touches larges et heurtées qui cependant se fondaient à distance en une harmonie délicate. Il fallut nommer des experts, et les moines se rendirent à l'approbation enthousiaste de Luca Giordano; mais l'errant Calabrèse était déjà dégoûté de Naples, et, le nouveau grand-maître de l'Ordre de Jérusalem l'ayant rappelé à Malte, il alla remplir l'île de ses peintures, dont il exporta même un bon nombre en Italie, en France, en Espagne et dans les Flandres. Il mourut, toujours travaillant, à l'âge de quatre-vingt-six ans.



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 79. — Vénus et l'Amour, par Luca Giordano.
(Collection du duc de Devonshire, Chatsworth.)

LUCA GIORDANO. — Un magnifique improvisateur, dans cette seconde moitié du XVIIe siècle, porte en peu de temps jusqu'à leur suprême éclat les dons heureux de l'école napolitaine. Le surnom de *Fa presto* a été, depuis deux siècles, sur l'œuvre de Luca Giordano, un jugement sans appel. Et cependant, comment ne pas admirer cette fécondité prodigieuse d'imagination et de travail? fut-il jamais cerveau mieux doué et main plus active? Né à Naples en 1632, il commence à peindre dès l'enfance. Son père était marchand de tableaux et tenait boutique tout près de l'atelier de Ribera; ce fut chez le maître du dessin passionné et de la couleur tragique, devant les martyrs et les saintes en extase, que le novice artiste sentit bouillonner son talent. Il partit pour Rome; Pierre de Cortone le reçut, le mit à l'épreuve et l'adopta pour ami et pour aide; les souvenirs espagnols s'effacèrent sous la blonde lumière du prestigieux décorateur. Il voyagea, il visita Florence, Parme et Venise; il fit pour la boutique de son père d'innombrables pastiches à vendre comme œuvres des maîtres; il gaspilla son jeune talent. Vite, plus vite, *fa presto*, disait le père; et il y a une anecdote amusante du fougueux

artiste peignant une *Cène* et que l'on appelle au dîner de famille : « Je descends à l'instant; j'ai fini le Christ, il ne me reste plus que les douze apôtres. »

En ces premières années d'ardeur et de gloire, il prodigue ses peintures dans les églises de Naples. L'énorme tableau que l'on voit au revers du mur d'entrée de Saint-Philippe-de-Néri, les *Marchands chassés du*



Phot. Brogi.

Fig. 80. — Détail du plafond du palais Riccardi (Florence), par Luca Giordano.

Temple, est, à certains égards, pour la vie, le mouvement, le grouillement d'une foule, à rapprocher de Tintoret, et les clartés et les ombres profondes y sont réparties avec des effets merveilleux. Le *Saint François Xavier instruisant les Indiens* qu'il peignit pour les Jésuites fut, malgré ses grandes dimensions, achevé en un jour et demi. Dans la Chartreuse de San Martino, la salle du Trésor, où l'on voit une belle *Descente de Croix* de Ribera, montre deux grands tableaux de Luca qui ne sont pas indignes de ce noble voisinage, l'histoire de *Judith* et celle du *Serpent d'airain*. Au Mont

Cassin, enfin, où il séjourna en 1677, il peignit, au revers de l'entrée de l'église, la *Fête de la consécration du monastère*, et en décora la voûte.

Ses tableaux mythologiques, d'une séduction souvent un peu banale, dans le goût de Lanfranc, ont quelquefois aussi un charme voluptueux qui fait songer à Titien : ainsi la *Vénus et l'Amour* (fig. 79) ou encore la *Galatée* des collections du duc de Devonshire. Mais où il devient incomparable, c'est dans la décoration à fresque; nulle surface, si vaste soit-elle, ne le fait reculer. Ses chefs-d'œuvre sont à Florence, où il peignit une première fois, en 1679, la coupole de l'église des Carmes, et une seconde fois, en 1682, le plafond de la galerie du palais Riccardi (fig. 80). Ce n'est, comme le fameux plafond du palais Barberini, qu'une gigantesque apothéose : les Médicis, Léopold, Cosme, d'autres encore, apparaissent en divinités sur les nues, tandis que tout un Olympe s'agite et s'empresse autour d'eux et que les quatre Parties du Monde célèbrent à l'envi leur gloire; c'est ridicule et délicieux, d'une fantaisie étourdissante et folle, avec des détails charmants, comme ce *Triomphe de Bacchus* dont l'attelage de tigres s'avance au bord des flots où nagent les sirènes.

L'Espagne l'appela enfin, et l'on verra plus loin quelle y fut l'œuvre colossale du *Fa presto*; rien ne surpasse l'énormité des plafonds de l'Escurial, si ce n'est la splendeur de ceux que, d'un pinceau non moins souple et plus spirituel, Tiepolo brossera cinquante ans plus tard à Madrid. Parti en 1702, Luca Giordano, après un voyage triomphal par Gênes, Florence et Rome, rentra à Naples pour y mourir, âgé de soixante-treize ans, en 1705. Il avait engagé la peinture italienne dans une voie dangereuse, et longtemps encore ses élèves et imitateurs pourront redire les paroles dont le vieux Claude Coello, le peintre de Charles II, avait accueilli son arrivée à la cour d'Espagne : « Voilà un peintre qui vient nous absoudre de bien des fautes et nous délivrer de bien des scrupules. »

BIBLIOGRAPHIE

Voir la bibliographie du chapitre précédent et celle du chapitre XI du tome V, p. 659; y ajouter : MAX VON BOEHM, *Guido Reni*. Bielefeld. 1910; — art. *Albani*, de TIETZE, dans *Allgemeines Lexikon*, de THIEME; — art. *Cagnacci*, *Baglione*, *Cignani*, *Pietro da Cortona* (par OSKAR POLLAK, important), dans le même ouvrage; — H. GEISENHEIMER, *P. da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti*. Firenze. 1909; — art. *Castiglione*, dans *Allg. Lexikon*; — DE DOMINICI, *Vite de' Pittori*, Napoli. 1743; — L. DIMIER, Un mot sur l'école napolitaine, dans *Les Arts*, mars et septembre 1909; — ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*. Leipzig. 1910; — art. *Corenzio*, par SOBOTKA, dans *Allg. Lexikon*.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE ITALIENNE AU TEMPS DU CAVALIER BERNIN[1]

Le nom du Cavalier Bernin domine tout le XVIIe siècle italien ; l'art tout entier semble s'absorber et se résumer en sa géniale personne ; même ses adversaires déclarés furent, en dernière analyse, ses tributaires, et leur œuvre propre, aux yeux de la postérité, a été comme submergée dans le rayonnement de son envahissante personnalité. Selon les partis pris dominants de la mode et des esthétiques contradictoires qui ont tour à tour régenté la pédagogie, cette œuvre a été alternativement exaltée et abaissée avec une violence égale. Le Cavalier était mort depuis douze ans à peine, sa gloire était encore intacte et son influence déjà très sensible sinon tout à fait prépondérante sur la sculpture française, quand le directeur de l'Académie royale de France, le sage La Teulière, écrivant à Louvois, comparait les ouvrages des artistes italiens du XVIIe siècle aux « clinquants des habits des comédiens » et ajoutait : « Je tâcherai autant que je pourrai que cette dangereuse contagion ne vienne pas jusqu'à notre Académie. Nous voyons que, depuis la mort de Raphaël et de Michel-Ange, trois hommes, Bernin, Pietro da Cortone et Borrominy ont ruiné les beaux-arts. » Il oubliait que Louis XIII et Louis XIV avaient solennellement invité le Cavalier à venir à Paris, que Colbert l'avait très humblement sollicité de vouloir bien corriger quelquefois les élèves de la naissante Académie de France. Le néo-classicisme de la fin du XVIIIe siècle et presque tout le XIXe siècle ne virent en lui que le maître de la décadence. Nietzche pourtant, dans un fragment de ses *Vermischte Meinungen und Sprüche* (1877-79), avait protesté contre le sens péjoratif que

1. Par M. André Michel.

l'on donnait couramment au mot *baroque*, dans la définition des styles historiques; les « demi-savants seuls, écrivait-il, et les pédants » en sont encore à méconnaître qu'il se produit comme un événement naturel, au déclin de tout grand art classique, quand les exigences du sentiment et de la pensée entraînent une modification correspondante de la forme.

On a vu comment, par une gradation logique, on pourrait presque dire organique, du Corrège au Sodoma, de A. Sansovino à Jean Boulogne, l'art italien s'était adapté aux transformations de ce qu'on serait tenté d'appeler le programme moral que lui proposaient en même temps l'état social, le milieu, les circonstances historiques et religieuses. Au XVII[e] siècle, — avec le triomphe définitif du catholicisme et dans l'exaltation de ce triomphe où l'ordre nouvellement fondé des Jésuites eut une part prépondérante, — avec le développement d'une spiritualité nouvelle où le mysticisme, la dévotion extatique et pâmée, plus répandue depuis la canonisation de sainte Thérèse (qui fut décrétée en 1622), jouèrent un rôle toujours plus grand, les artistes eurent à satisfaire aux besoins plus ou moins conscients d'une clientèle qui ne trouvait plus que froideur et gaucherie aux naïves et calmes contemplations des humbles primitifs. Les saints durent montrer, avec de grands gestes pathétiques, le chemin du ciel où les légions séraphiques répondaient par une pantomime appropriée à leurs ardentes oraisons; il y eut « pour les beaux yeux, au dire de Guido Reni, plus de deux cents manières de regarder le ciel ». Et les pâles Ombriennes du Pérugin, la sainte Cécile de Raphaël elle-même, ne furent que de froides amantes du Christ par comparaison aux nouvelles adoratrices qui, au fond des chapelles rajeunies, dans le décor des marbres polychromes et des architectures lyriques, apparaissaient au-dessus des autels. Les sens furent de plus en plus intéressés et mêlés aux effusions de la piété; les exercices méthodiques proposés aux dévots par les exégètes et sous l'inspiration d'Ignace de Loyola les incitaient à se *représenter* tous les moments et tous les états de la méditation des mystères : *Sanctus Pater vult fieri hanc meditationem per applicationem sensuum. Lege lente et*



Phot. Anderson.

Fig. 81. — Détail de la Sainte Thérèse du Bernin.
(Église Sainte-Marie-de-la-Victoire, Rome.)

tremens; lege cum pausis et horrore; lege cum affectu compassionis; lege cum affectu tenero; lege tanquam in extasi esses.... Les tableaux, les bas-reliefs et les statues se mirent au diapason des méditations ainsi orientées. Par un mélange singulier de réalisme et d'outrance, les artistes, portés par la spiritualité ambiante, illustrèrent à leur manière ces extases pathétiques et ces divines voluptés.

Les prédécesseurs du Bernin. — Au temps où s'achevait à Sainte-Marie-Majeure le dernier des grands tombeaux des papes de la Contre-



Phot. Moscioni.

Fig. 82. — La statue de sainte Cécile, par Stefano Maderna.
(Église Sainte-Cécile-du-Transtévere, Rome.)

Réforme (voir Tome V, fig. 416, p. 684, et fig. 428, p. 697-699), dans l'équipe des sculpteurs lombards ou franco-flamands qui avaient collaboré à ces monuments et taillé — à Saint-Jean-de-Latran, à Notre-Dame-de Lorette, à Santa Maria della Pace, à l'église des Trois-Fontaines, au Quirinal, à Santa Maria sopra Minerva, à Sainte-Françoise-Romaine — tant de bas-reliefs et de statues d'anges, de saints ou d'orants, le plus connu, depuis la mort du Lombard Camille Mariani, était le Milanais Stefano Maderna. Il devait vivre jusqu'en 1656 et il eût sans doute été bientôt oublié dans la clameur qui montait autour du nom du Bernin, si une œuvre de sa jeunesse n'avait préservé sa mémoire et rajeuni, de génération en génération, sa popularité. Baglione a raconté que le jeune sculpteur, récemment arrivé à Rome (il était né en 1576) et qui n'y avait encore fait que restaurer des statues antiques, entra un jour dans une petite église du Transtévère, construite au IXe siècle par le pape Pascal

sur le tombeau de sainte Cécile et récemment enrichie d'œuvres de Mino de Fiesole et de fresques de Pinturicchio. On venait d'y retrouver la sépulture de la vierge martyre, et le corps de la sainte était apparu, miraculeusement conservé, dans l'attitude même où on l'avait enterré, couché sur le côté droit, replié, les deux bras parallèlement ramenés en avant, la tête rajustée au tronc, avec au cou la section sanglante de la hache du bourreau. Le pape Clément VIII voulut qu'une statue perpétuât à jamais, comme un procès-verbal de marbre, cette vision bientôt évanouie, et il en fit la commande à Maderna qui en avait été le témoin émerveillé. Une inscription, dont la date est malheureusement incertaine comme les conditions de cette commande, consacre ce souvenir :

En tibi sanctissimæ virginis Cæciliæ imaginem
quam ipse integram suo sepulcro vidi
eamdem tibi prorsus, eodem corporis situ, hoc marmore expressi.

Et l'œuvre donne vraiment, dans son originalité naïve, l'impression d'une chose vue. Stendhal, qui a senti et jugé l'art romain avec les partis pris de son esthétique et de son temps, trouvait l'exécution de ce marbre sèche ; mais il était ému par la vérité de l'œuvre et il la comparait à un tableau de Ghirlandajo. C'était reconnaître, à sa manière, qu'elle participait encore de la simplicité et du naturalisme des primitifs.

Si, comme tout porte à le croire, la statue date du moment même de l'invention du corps, c'est tout à fait au début du siècle, en 1600, sinon en 1599, que Maderna l'exécuta. Il avait donc 25 ou 26 ans au plus. Il acquit par la suite plus de souplesse et d'habileté, mais moins persuasives que la gaucherie appliquée et émue de cette restitution pathétique et sincère, de ce portrait d'une apparition. Pourtant la tête de Charles Borromée à San Lorenzo in Damaso témoigne encore d'un naturalisme de bon aloi, si la pantomime du saint, avec sa main gauche arrondie sur la poitrine et la droite levée pour bénir, retombe dans les conventions à la mode. Les anges de la Minerva et de Sainte-Marie-Majeure ont une grâce corrégienne, qu'ils doivent peut-être à l'influence commençante du Bernin autant qu'aux origines lombardes de leur auteur, et les deux statues de la *Paix* et de la *Justice* au maître-autel de Santa Maria della Pace, œuvres de la maturité de Maderna, témoignent, comme les anges de Santa Maria di Loreto, avec leurs jambes nues émergeant des draperies chiffonnées, qu'il n'avait pas été sans faire son profit des modèles que le nouveau venu multipliait déjà.

Les statues de Santa Maria della Pace lui avaient été commandées par Gaspard Rinaldi, qui tenait les gabelles de Rome et lui donna un emploi dans ses bureaux. D'autres parlent d'une prébende ecclésiastique

obtenue par Maderna.) Canonical ou charge administrative, le sculpteur de la *Sainte Cécile* paraît donc avoir cherché son gagne-pain ailleurs que dans son art; il finit fonctionnaire et prébendé, et mourut en 1636, à l'heure où, soutenu par la faveur d'Urbain VIII, le Bernin remplissait Rome de sa jeune gloire.

On ne saurait sans doute ranger Alessandro Algardi parmi les précurseurs du Bernin, puisque, né en 1602, le sculpteur bolonais était plus jeune que celui à qui on voulut l'opposer comme un rival officiel. Mais il mourut longtemps avant lui (en 1654), il représenta ce qu'on pourrait appeler l'éphémère parti de l'opposition contre le Cavalier (pendant la période assez courte où Innocent X, ayant, en toutes choses, pris le contrepied de ce qu'avait fait son prédécesseur, tenait en disgrâce le protégé d'Urbain VIII); il convient donc de parler d'abord de l'œuvre de « l'Algarde ».



Phot. Moscioni.

Fig. 83. — La Défaite d'Attila, haut-relief par Alessandro Algardi.
(Église Saint-Pierre de Rome.)

Il s'était formé à Bologne sous Louis Carrache, qui fut son principal maître, et il avait appris la sculpture chez Giulio Cesare Conventi. Ses premiers travaux furent pour les orfèvres — et, s'il n'avait pas consacré sa réputation par un haut-relief monumental, on pourrait dire qu'il fut surtout réputé de son vivant pour ses menus ouvrages d'ivoire ou d'argent. C'est à ce titre qu'en 1622, il était employé à Mantoue, à la cour du duc Ferdinand, sous l'architecte Gabriel Bertazzuoli. Il passa de là à Venise et, en 1625, il arrivait à Rome. Le cardinal Ludovisi et Mario Frangipani, pour qui il fit à San Marcello al Corso une série de bustes de famille, lui donnaient à restaurer des antiques — et c'est pour le cardinal qu'il semble avoir fait sa première

sculpture, la *Sicurezza* (un enfant monté sur une tortue en pendant à un autre enfant attaqué par un serpent). Son compatriote, le Dominiquin, l'attira à San Silvestro pour y exécuter deux des quatre statues en stuc de la chapelle des Bandini; — mais c'est encore par de petits travaux d'ivoire et d'orfèvrerie qu'il se faisait surtout connaître et c'est à lui que le pape Innocent X demanda le dessin d'une cassette d'argent qu'il voulait offrir à la reine d'Espagne.

En 1640, il commençait une série de grands morceaux dont le premier, le groupe en marbre plus grand que nature de *Saint Philippe de Néri avec un ange*, pour la sacristie de Santa Maria in Vallicella, coïncida avec son élévation à la présidence de l'Académie de Saint-Luc. Le buste de Grégoire XV — la *Décollation de saint Paul* pour Saint-Paul de Bologne avec un bas-relief du *Miracle des Trois Fontaines* — puis ses travaux pour les Doria-Pamphili dont il décora la villa de statues et de stucs — la grande statue du Pape votée par le Sénat romain en souvenir de l'achèvement du Capitole — les bustes des membres de la famille du pontife, son protecteur, — le monument du cardinal Mellini à Sainte-Marie-du-Peuple, l'achèvement du tombeau de Léon XI, où ses élèves, Giuseppe Parroni et Ercole Ferrata, sculptèrent les deux statues de la *Libéralité* et de la *Majesté*, consacrèrent sa réputation. On lui demanda pour Saint-Maximin en Provence et pour la Sainte-Baume une statue dorée de *sainte Madeleine* et un bas-relief de l'*Assomption*; il eut à exécuter pour l'Espagne des tombeaux princiers — pour Malte, un Christ bénissant, et, sans rien ajouter de personnel à ce qu'il avait appris de son maître Louis Carrache, subissant, en dépit de la prétendue opposition dont on l'avait constitué le chef, l'influence de son exubérant rival, il suffisait avec une aisance égale aux tâches les plus variées, compliquant de plus en plus les attitudes, les gestes et les draperies.

Le relief colossal d'*Attila*, que le pape lui commanda pour Saint-Pierre de Rome, mit le comble à sa renommée. Il travailla quatre ans à cette œuvre, pour laquelle il fut aidé par Domenico Guidi. C'est comme un grand tableau bolonais transposé dans le marbre; des anges qu'eût aimés l'Albane célèbrent dans les nuages l'intervention miraculeuse des apôtres et du pontife, dignes du Dominiquin. Attila lui-même relève plutôt de l'esthétique du Cavalier Marino, et s'enveloppe à demi d'un manteau franchement berninesque. Après ce grand travail, l'Algarde était épuisé; sa corpulence maladive l'avait rendu incapable de manier le ciseau. C'est à ses collaborateurs (qui furent aussi ceux du Bernin) Domenico Guidi, Ercole Ferrata, Francesco Baratta, qu'il laissa le soin d'exécuter la décoration de l'église de Saint-Nicolas de Tolentino qui lui avait été commandée, en 1655, par son fidèle client, Camille Pamphili, le neveu du pape. — Il mourait l'année suivante.

La formation et les oeuvres de jeunesse du Bernin. — Dans l'atelier des sculpteurs lombards qui travaillaient à Sainte-Marie-Majeure vint prendre place, en 1609, un maître établi à Rome depuis peu d'années, Pietro Bernini. Il avait 47 ans et arrivait de Naples où un fils, Lorenzo, lui était né en 1598; mais il était Toscan, natif de Sisto près Florence. Le cardinal Borghèse l'avait d'abord employé à restaurer des antiques et l'avait fait travailler à Caprarola sous la direction de Tempesta; puis il s'était établi à Naples, où les sculpteurs florentins avaient été appelés depuis Donatello à exécuter tant d'œuvres illustres et où, au XVI[e] siècle, les ateliers de sculpture étaient en grande activité. Francesco San Gallo, Michel-Angelo Naccherino, Giovanni da Nola, Santa Croce, Annibale Caccavello, Giuseppe Cafero, Anselmo et Claudio da Corona, Tomaso Montani, etc. (Toscans, Lombards, parmi lesquels Giovanni da Nola représentait, à peu près seul, l'école locale) avaient eu à exécuter pour les palais et les églises un grand nombre de statues et de monuments.



Phot. L. Gourdin.
Fig. 84. — Buste du cardinal de Sourdis, par Lorenzo Bernini.
(Église Saint-Bruno, Bordeaux.)

Les tombeaux du vice-roi Pierre de Tolède à San Giacomo degli Spagnuoli, des Caraccioli di Vico à San Giovanni a Carbonaro, du petit Andrea Cicara et des trois frères San Severino à San Severino, de F. Rota (à qui le *Tibre* et l'*Arno* offrent des couronnes en souvenir de ses missions à Rome et à Florence) à San Domenico Maggiore, de Carlo Gesualdo à San Martino, sont surtout dignes de mention. En somme, et si l'on fait la part du naturalisme qui, dans un grand nombre de bustes, se montre surtout efficace, les éléments florentins dominaient dans ce groupe et Pietro Bernini s'y retrouvait dans un milieu tout imprégné de traditions toscanes. Il collabora avec Naccherino à la fontaine de la villa del Popolo et à la grande fontaine Medina, que surmonte un Neptune dont le trident lance un triple jet d'eau (1600). En 1601, il travaillait aux statues de la façade du Mont-de-Piété, et à San Giovanni des Florentins; en 1603-1604, à la décoration de la chapelle Rueffo, — et son dernier travail, à Naples, fut un grand groupe

de la Madone à la Chartreuse San Martino, retouché en 1624 par Fanzaga.

C'est Paul V qui l'appela à Rome, où il arriva en 1605 et fut nommé président de l'Académie de Saint-Luc. Le Pape lui confia, en 1609, l'exécution du bas-relief de l'*Assomption* destiné d'abord à la façade de la chapelle Borghèse à Sainte-Marie-Majeure et placé aujourd'hui dans celle des Fonts Baptismaux. — A la gesticulation pâmée des apôtres, on reconnaît déjà le père du Bernin. En 1611, il sculptait, pour le tombeau de Clément VIII, le bas-relief du *Couronnement du pape* (voir notre figure 416, t. V, p. 684), et, en 1616, le cardinal Maffeo Barberini lui commandait une statue de saint Jean-Baptiste pour la chapelle qu'il faisait élever à Sant' Andrea della Valle.



Phot. L. Gourdin.

Fig. 85. — L'Ange de l'Annonciation, par Lorenzo Bernini.
(Église Saint-Bruno, Bordeaux.)

Toutes ces œuvres sont d'un bon sculpteur, adroit et un peu superficiel (*con ogni franchezza manegginiera il marmo*, dit Baglione), qui aurait reçu et continué les traditions de l'art florentin, telles que les pratiquèrent les Montorsoli et les Raffaele da Montelupo. C'est à cette école que se formait jour à jour le jeune Lorenzo, qui était né en 1598 du mariage de Pietro avec une Napolitaine. Le père associa de bonne heure l'enfant à ses travaux; quand il eut (1621-1622) à exécuter pour l'église du Gesù le tombeau du cardinal Bellarmin, et celui du cardinal Delfino pour San Michele de Venise, Lorenzo eut pour sa part les bustes des deux prélats, comme il devait, à Sainte-Praxède et à Santa Maria di Monserrato, sculpter les effigies de l'évêque Santoni et de Giacomo Montoja.

Nous avons en France une de ses premières œuvres, où la collaboration du père et du fils a fourni à M. Marcel Reymond les éléments de la plus utile comparaison. Un cardinal français, Escoubleau de Sourdis, qui dut à sa parenté avec Gabrielle d'Estrées la protection d'Henri IV et une rapide fortune ecclésiastique (il fut archevêque de Bordeaux et cardinal à 24 ans), avait fait à Rome plusieurs séjours et pris une part importante aux conclaves qui, à quelques semaines d'intervalle, eurent à procéder à l'élection des deux papes Léon XI et Paul V. Il y revint en 1620 et y resta dix-huit mois environ, pendant lesquels il commanda à Pietro Bernini et à son fils deux statues de l'*Annonciation* décorées de ses armes et son buste, qu'il destinait à l'église Saint-Bruno de Bordeaux, chapelle du couvent des Chartreux, où Claude Perrault les signalait dès 1669 — et où on les voit encore. M. Marcel Reymond a établi que la Vierge est de la main du père, tandis que l'ange annonciateur est, comme le buste du donateur, l'œuvre de Lorenzo. On dirait qu'en le sculptant, il se rappela les anges de Benedetto da Majano et de Rossellino qu'il avait vus à Monteoliveto. Comme le joyeux messager de Benedetto, qui accourt, s'empresse et va s'agenouiller devant Marie, l'ange de Lorenzo, dans l'envolement de sa robe encore soulevée par la course, commence de plier le genou pour la salutation et l'annonce. D'une œuvre à l'autre, on peut dire que la tradition florentine, le même sentiment de la vie et de la grâce sont restés reconnaissables, — la différence des temps et des styles s'accusant d'ailleurs dans l'exécution des draperies; mais il y a évolution, pas encore rupture. Le buste du



Phot L. Gourdin.

Fig. 86. — La Vierge de l'Annonciation, par Pietro Bernini.
(Église Saint-Bruno, Bordeaux.)

cardinal est un portrait attentif, véridique, un peu timide — où s'annoncent déjà, dans le traitement des accessoires et des broderies de la chape, l'art coloré et la plénitude de facture que l'on admirera dans les bustes de Grégoire XV et d'Innocent X.

Si étonnante qu'ait pu être la précocité de l'enfant prodige, Baldinucci l'exagérait tout de même quand il datait de sa dixième année ses premières œuvres et presque ses premiers chefs-d'œuvre. Si le buste de Montoya, d'une vérité déjà si physionomique, que l'évêque avait commandé de son vivant et qu'il destinait à Saint-Jacques-des-Espagnols (il est aujourd'hui à Santa Maria di Monserrato), fut vraiment exécuté, comme Fraschetti a été amené à le croire, par un garçon de quinze ans, il n'en est pas moins extraordinaire. Sa vive ressemblance frappa tous les contemporains et Baldinucci raconte que le futur Urbain VIII, un jour qu'il se trouvait avec quelques cardinaux devant l'œuvre du *ragazzo*, s'écria, en désignant Montoya survenu à l'improviste : « Voilà le portrait! » et, montrant le buste : « mais ceci est Monsignor lui-même ». Ces anecdotes valent ce qu'elles valent et il ne faut pas les prendre au pied de la lettre; mais il est incontestable que, dès ses premières œuvres, Lorenzo Bernini attira sur lui l'attention. L'admiration que le cardinal Maffeo Barberini lui voua dès ses débuts devait, quand le prélat eut ceint la tiare sous le nom d'Urbain VIII, assurer au jeune sculpteur les plus grands travaux et la plus glorieuse clientèle. Les deux « têtes d'expression » — qui de Saint-Jacques ont passé à l'ambassade d'Espagne, — l'*anima beata* et l'*anima dannata*, l'une couronnée de roses, les yeux langoureusement levés au ciel, l'autre grimaçante, hurlante et effarée, sont des exercices scolaires, très caractéristiques des tendances et des aspirations du jeune sculpteur. Lebrun devait, un demi-siècle plus tard, en proposer d'analogues aux apprentis artistes, désireux d'apprendre comment les « passions » et les « sentiments » se reflètent sur le visage et comment « tout ce qui se passe dans l'âme de César est représenté dans son corps ».

Il trouva dans la statue de saint Laurent (aujourd'hui au palais Strozzi à Florence) une belle occasion de pousser plus loin l'étude de ces problèmes d'expression. Le saint, couché sur le gril, endure d'atroces souffrances que révèlent son corps tordu et ses pieds crispés; mais les visions des béatitudes éternelles ont déjà rempli ses yeux et sa pensée. Domenico Bernini, dans la biographie de son père, raconte que, tandis qu'il travaillait à ce marbre, Lorenzo, « *altrettanto più degno dell'antico Scevola* », aurait placé une de ses jambes au-dessus d'un foyer ardent, « *osservando i vari effetti che faceran le proprie carni alterate dalla fiamma* ». Il est permis de douter de l'authenticité de l'expérience qui, pour être vraiment démonstrative, aurait dû mettre à jamais l'artiste hors d'état de continuer son travail!

Une commande du cardinal Scipion Borghèse le mit à même de donner, dans une série d'œuvres importantes et variées, la mesure de son génie. Il s'agissait de quatre grandes statues ou groupes destinés aux jardins de la villa et dont le prélat laissait le choix à la volonté et à la fantaisie de l'artiste. Il prit comme thème : *David lançant la fronde*, *Énée et Anchise*, le *Rapt de Proserpine*, *Apollon et Daphné*.



Phot. Anderson.

Fig. 87. — David lançant la fronde, par le Bernin.
(Villa Borghèse, Rome.)

Il suffit de comparer le *David* du Bernin à ceux de Donatello, de Verrocchio et de Michel-Ange pour mesurer, de l'un à l'autre et d'un seul regard, la transformation de la conception initiale et du sentiment plastique. L'éphèbe aux belles cnémides de Donatello, paisible et souriant après sa victoire, le *ragazzo* ironique et fier de Verrocchio, même le géant héroïque de Michel-Ange, — le sourcil menaçant, se recueillant avant le combat, serrant dans sa main la fronde dont la courroie tendue derrière son dos tournoiera bientôt dans sa droite terrible, — conservent ou ont repris l'attitude du repos et, si l'on sent ou pressent, dans leur force et leur ardeur contenues, le frémissement prolongé de la lutte récente ou la tension de la lutte prochaine, c'est à de simples nuances d'expression et de facture discrètement indiquées. Bernini est allé droit au moment décisif de l'action. Avec un réalisme, un « vérisme » soucieux de tout dire, de tout sentir, de tout communiquer, il a représenté David à l'instant où, balancé sur ses hanches, le torse renversé et plié, les sourcils froncés, les yeux clignotants pour mieux viser, la bouche serrée et contractée par l'effort, il va lancer vers la cible vivante et détestée la

pierre que sa main gauche maintient encore dans la fronde. Le mouvement est suivi avec une logique passionnée ; il ne laisse rien à deviner au spectateur — tout est souligné et l'on croit entendre le récit mouvementé, un peu exubérant, d'un conteur populaire, désireux surtout d'émouvoir ses auditeurs.



Phot. Alinari.

Fig. 88 — Apollon et Daphné, par le Bernin. (Villa Borghese, Rome.)

Ce désir de vérité, on le trouverait encore dans le groupe d'*Énée et Anchise*, qui est une illustration minutieusement conforme au texte de Virgile, et dans le *Rapt de Proserpine*, influencé sans doute par le souvenir du groupe de Jean Boulogne, mais où la justesse du geste dans l'effort et la violence, l'indication de l'empreinte des doigts du dieu ravisseur dans les tendres carnations de la vierge ravie témoignent des mêmes scrupules. Tout cela se retrouve dans le groupe d'*Apollon et Daphné* avec, en plus, un inexprimable charme de jeunesse, de spontanéité, de délicieux lyrisme. Cette course aérienne tout à coup figée, cette transition — ingénument et audacieusement enregistrée au moment même où elle s'opère, — de la plus belle forme humaine au règne végétal ; ces jambes souples et vivantes qui s'enracinent et se couvrent de feuilles, frémissantes encore de la fuite éperdue, ce beau corps qu'une écorce va protéger comme un bouclier contre l'étreinte du dieu, ce cri jeté vers Jupiter vengeur tout à coup

arrêté dans la bouche ouverte de la nymphe, le Bernin les inventa vraiment. Il a pu sans doute s'inspirer de modèles antiques, de l'Apollon du Belvédère, d'un motif de l'art hellénistique; mais le frémissement de passion, de vie et de volupté qui anime ce marbre transfiguré, le travail merveilleux de la noble matière, nul artiste, avant Lorenzo Bernini, ne l'avait rêvé et réalisé. Et l'on pourrait d'ailleurs constater ici encore, comme dans le groupe d'*Énée et Anchise*, une scrupuleuse interprétation du texte dont s'inspira l'auteur :

Mollia cinguntur tenui præcordia libro,
In frondem crines, in ramos brachia crescunt,
Pes, modo tam velox, pigris radicibus hæret.

Baldinucci raconte que le maître, revoyant à la fin de sa vie ce chef-d'œuvre de sa jeunesse, s'écria mélancoliquement : « *Oh, quanto poco profitto ho io fatto nell'arte, mentre giovane maneggiavo il marmo in questo modo!* »

Le 29 novembre 1625, il touchait encore une somme de 450 écus pour solde de ce travail. Une anecdote contée par le Bernin à Chantelou prouve pourtant que, à cette date, il l'avait achevé depuis trois ans au moins. En effet, l'année où le cardinal de Sourdis était à Rome et alors que le futur pape Urbain VIII n'était encore que le cardinal Maffeo Barberini, les deux Éminences visitèrent l'atelier du sculpteur et y admirèrent le groupe d'*Apollon et Daphné*. M. de Sourdis observa « qu'il aurait scrupule de l'avoir dans sa maison, que la figure d'une belle fille nue comme celle-là pourrait émouvoir ceux qui la voient »; mais le cardinal Barberini repartit qu' « avec deux vers il se ferait fort d'y porter remède ». Et il composa une « épigramme » morale qui, inscrite sur le socle du chef-d'œuvre amoureux, suffit à lui enlever pour jamais toute nuisance.

Quisquis amans sequitur fugitivæ gaudia formæ
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.

Or, cette scène en présence du cardinal de Sourdis ne put se passer à Rome qu'avant la fin de l'année 1622, et, dès 1623, Maffeo Barberini était devenu Urbain VIII. « *Gran fortuna e la vostra*, dit-il à son ami, *di veder papa Maffeo Barberini, ma assai più è la nostra che il cavaliere Bernino viva nel nostro Pontificato.* » A partir de ce jour en effet, le Bernin fut le grand ordonnateur de l'art pontifical, le maître du chœur qui célébra sur le mode lyrique le triomphe de l'Église.

Œuvres sous le pontificat d'Urbain VIII. — Deux mois après l'avènement de Maffeo Barberini, en même temps qu'il recevait la commande d'un crucifix en bronze pour la sacristie de Saint-Pierre, le Bernin était

nommé directeur de la fonderie du château Saint-Ange, commissaire et inspecteur des Fontaines de la place Navone et superintendant de l'Acqua Felice. C'était un acheminement au rôle de grand architecte pontifical qu'il devait, comme on l'a vu, remplir par la suite.

Parmi les bustes qu'il fit alors, on voit paraître celui d'une simple femme, d'une belle Romaine, au type populaire, énergique, voluptueux et passionné, vêtue d'une chemisette largement ouverte sur la robuste poitrine; c'est le portrait d'une maîtresse dont il fut violemment épris, de Costanza Buonarelli, la femme d'un de ses disciples et collaborateurs. Quand il épousa, à quarante ans, la belle Catarina Torizo, qui passait pour être une des beautés les plus accomplies de son temps, le buste de Costanza devint sans doute gênant, et Bernin le donna à Monsignor Bentivoglio; on l'admire aujourd'hui au Bargello. C'est une œuvre forte, simple et charmante; les cheveux envolés sur le front, noués sur la nuque, sont traités avec une virtuosité amoureuse; la bouche entr'ouverte, les yeux presque menaçants, l'encolure pleine et puissante, la ressemblance directe et ardente de ce visage impérieux font penser à cette réplique du Cavalier à Louis XIV (qui l'interrogeait sur la beauté comparée des Italiennes et des Françaises) : « Il y a du lait sous la peau des Françaises et du sang sous la peau des Italiennes. »



Phot. Anderson.

Fig. 89. — Buste de Costanza Buonarelli, par le Bernin.
(Musée du Bargello, Florence.)

En 1625, en commémoration de l'invention des restes de sainte Bibiane, Urbain VIII commanda au Bernin, pour la petite église rajeunie, la statue de la sainte. Elle apparaît, dans une niche, au-dessus du maître-autel, appuyée à la colonne qui servit à son supplice; près de son pied nu, pousse une branche de lauriers; entre l'index et le pouce de sa belle main gauche, dont les autres doigts retiennent un pan de son manteau, est posée la palme des martyrs; de l'ample et souple draperie encore très simple — par comparaison aux grands remous compliqués et tumultueux d'étoffes soulevées, qui claqueront bientôt, comme des bannières flottant aux vents du large, autour des gestes déclamatoires de Longin) — émerge la belle tête virginale, radieuse, illuminée,

où toutes les angoisses de la torture ont disparu dans le ravissement des joies éternelles, désormais possédées. L'art du Bernin fait ici merveille : frémissement des lèvres entr'ouvertes pour des soupirs d'adoration, regard noyé des yeux dilatés dans l'extase, indicible mélange de terrestre volupté et de pureté immaculée, caresses d'une exécution prestigieuse qui sait mettre dans l'épaisseur des bandeaux soyeux, dans les boucles dénouées d'une chevelure féminine ce qu'aucun sculpteur n'y avait encore mis à ce degré de sensibilité, de tendresse et de vie frissonnante. On arrive là comme à la limite extrême de l'expression possible. Tous les « degrés de la contemplation », minutieusement décrits par les *guides* du mysticisme à la mode, depuis le repos, « suave et merveilleuse tranquillité où l'abondance de la paix est si grande que l'âme croit s'abandonner sur la divine poitrine amoureuse », jusqu'à la liquéfaction, la pâmoison, le baiser, l'union, la transformation, le mariage et l'onction, entrent dès lors plus que jamais dans le répertoire des artistes; le Bernin en fut l'interprète spécialement désigné et préparé.



Phot. Moscioni.

Fig. 90. — Statue de sainte Bibiane, par le Bernin.
(Église Sainte-Bibiane, Rome.)

Pour parler toujours au superlatif, pour conserver dans cette tension continue de l'esprit et du geste cette invraisemblable aisance, ce « naturel » paradoxal, qui devant une œuvre comme la *Sainte Bibiane* non seulement nous charment mais nous émeuvent, il faut qu'à toutes les virtuosités du talent se mêle l'étincelle du génie; il faut aussi qu'en dépit de toutes les conventions et de tous les entraînements de la dangereuse rhétorique, l'observation directe de la nature apporte à l'artiste un ferme support et un renouvellement de matière et de sève.

Il suffit d'étudier les portraits du Bernin pour constater qu'il y eut chez lui, à côté du lyrique enthousiaste, un réaliste dont les conseils furent presque toujours efficaces. Baldinucci a dressé la liste de 45 bustes de sa main; ceux d'Urbain VIII, comme la grande statue du Pape pour le Capitole (1640), comptent parmi ses plus caractéristiques et ses plus expressives effigies. Toutes les fois qu'il eut sous les yeux le modèle vivant, il mit dans son œuvre l'empreinte même de la vie. Il avait une théorie du portrait que Baldinucci a recueillie. L'essentiel, disait-il, est de mettre en évidence le caractère individuel et physionomique, ce qui, d'homme à homme et dans l'unité générale de la race et de l'espèce, constitue une différence reconnaissable. Aussi ne voulait-il pas que ses modèles restassent immobiles; il les faisait marcher devant lui; il causait avec eux : il les observait dans l'action spontanée pour surprendre le trait signalétique de la ressemblance intime.

Sa renommée se répandit bientôt par delà les frontières, et les plus flatteuses instances furent faites auprès de lui pour obtenir, sinon la faveur inespérée de sa visite, tout au moins une de ses œuvres. Charles I[er] d'Angleterre lui écrivait (27 mars 1636) : « La renommée de votre sublime génie et de vos œuvres illustres a passé les frontières d'Italie et même celles d'Europe, et a porté jusque dans notre Angleterre votre nom glorieux... », et il le priait de vouloir bien sculpter en marbre son portrait d'après une peinture qu'il lui envoyait. Ce buste a disparu : mais celui du cardinal de Richelieu a été conservé. Richelieu, au cours du voyage qu'il avait fait à Rome en 1638 pour y recevoir le chapeau cardinalice, avait connu le Bernin. Quatre ans plus tard, il lui faisait demander son buste par l'entremise du cardinal Antonio Barberini. C'est d'après un triple portrait (de face et de profil) peint par Philippe de Champagne que le sculpteur travailla — et on sent assez à l'examen du marbre qu'il lui manqua le secours de la présence réelle. Le cardinal pourtant se déclara fort satisfait et, après le buste, voulut sa statue en pied. Sa mort (1645) interrompit les pourparlers. Une première tentative fut faite alors par le roi de France pour attirer à Paris l'illustre Cavalier; mais celui-ci résista à cette flatteuse invitation. Il avait trop à faire à Rome pour le pape — et d'ailleurs il avait besoin de Rome comme Rome avait besoin de lui : « *era nato per Roma e Roma era fatta per lui* », disait Urbain VIII. Nous verrons comment Louis XIV obtint vingt-deux ans plus tard ce que son père n'avait pu obtenir.

Parmi les travaux qui le retenaient à Rome, la basilique de Saint-Pierre occupait dans sa pensée et dans son temps la première place. La congrégation de la fabrique vaticane avait décidé, le 10 décembre 1629, en exécution d'un ordre du pape, de faire sculpter, pour les niches au-dessous des loggia des grands piliers de la coupole, quatre statues colos-

sales consacrées au souvenir des reliques insignes du chef de saint André, du voile de sainte Véronique, de la sainte lance et de la sainte croix. La statue de saint André fut commandée à François Duquesnoy (Francesco Fiamingo), celle de sainte Véronique à Francesco Mochi, celle de sainte Hélène à Andrea Bolgi, celle de Longin au Cavalier Bernin. C'est Duquesnoy qui le premier apporta le modèle en plâtre qui avait été demandé aux artistes ; on le mit en place pour juger de l'effet et le pape en fut si content qu'il ordonna à la congrégation de faire essayer dans les mêmes conditions tous les autres projets. En 1635, on commandait les marbres; mais des menaces de ruine des piliers, — exagérées par la malveillance, — des mouvements inquiétants dans la coupole arrêtèrent le travail, qui fut achevé en 1641. Chaque statue se dresse — se démène — dans une niche décorée de marbres polychromes, tandis que, dans la loggia supérieure, des vols d'anges portent triomphalement la relique et semblent par leur geste appeler les grands archanges qui montent la garde, le glaive en main, au-dessus des colonnes torses du baldaquin. Bernin régla lui-même tout cet ensemble somptueux et sonore; il fut le chef d'orchestre de la symphonie triomphale. Longin brandit la lance, tend les jarrets et agite les bras comme s'il craignait de ne pouvoir suffisamment remplir et « meubler » le grand espace béant autour de lui. L'*Innocent VIII* de Pollajuolo, qui, tout près de là, porte gravement, sur la sedia gestatoria où il trône au-dessus de son tombeau, la même relique qu'il était allé recevoir processionnellement à la porte du Peuple, doit s'étonner de tant d'agitation.



Phot. Alinari.

Fig. 91. — Statue de saint André, par F. Duquesnoy. (Église Saint-Pierre de Rome.)

Le *Saint André* de Duquesnoy (1594-1644) soutient sans faiblir la comparaison avec son redoutable voisin; comme lui, il se démène et semble prêt à essayer sur les quadruples bras de sa croix des exercices de « rétablissement ». La *Sainte Suzanne*, que le même sculpteur avait faite à Notre-

Dame-de-Lorette, avait déjà donné aux Italiens qui la fêtèrent une haute idée de son talent. La *Sainte Hélène* de Bolgi ne fut mise en place qu'en 1649; c'est une œuvre à la fois excessive et froide et qui pourrait servir d'exemple pour montrer ce que devient l'art du Bernin quand la flamme du maître n'est plus là pour le réchauffer. La *Sainte Véronique* de Francesco Mochi (élève de Camille Mariani, né en 1580 et mort en 1646, après avoir fait à la porte du Peuple les statues des apôtres saint Pierre et saint Paul, à Piacenza une statue équestre d'Alexandre Farnèse, à Orvieto une *Annonciation*...) déploie le voile où s'imprima la sainte face comme si elle voulait l'auner devant la foule.... Il faut prendre son parti de cette rhétorique nouvelle, qui ne laisse pourtant pas d'étonner quand, des sacrées grottes vaticanes où dorment les débris des graves statues du vieux Saint-Pierre, l'on se retrouve en présence des orateurs berninesques et de leurs déclamations.



Phot. Alinari

Fig. 92. — Statue de Longin, par le Bernin.
(Église Saint-Pierre de Rome.)

En même temps que les grands travaux de Saint-Pierre, le Cavalier avait à conduire, sans parler des bustes, d'autres moindres entreprises, comme le petit monument que le pape voulut consacrer, dans la sacristie de Sainte-Marie-Majeure, à la mémoire de cet envoyé du roi du Congo mort à Rome et chrétiennement enterré sous le nom d'Antonio Nigrita; le Bernin prit plaisir à tailler dans un beau marbre noir une bonne tête de nègre aux grosses lèvres rieuses et aux yeux blancs écarquillés; il faisait pour l'inscription à la mémoire du frère d'Urbain VIII, le général Barberini, un encadrement qui est un chef-d'œuvre d'élégance. Il eut même, sinon à exécuter complètement, du moins à retoucher, comme il résulte des recherches de Fraschetti, la statue que le Sénat décida d'ériger au Capitole en l'honneur de ce frère bien-aimé du pape, mort au service de l'État pontifical. L'Algarde — le seul, dit Passeri, qui put obtenir des commandes sans plier le genou devant le Bernin — avait d'abord été chargé de ce travail et il avait

transformé à cet effet une statue de guerrier antique, acéphale, qui était devenue, sans peine, grâce à la mode dès lors généralisée de revêtir du costume romain les modernes statues, l'effigie de Carlo Barberini. Le pape, qui n'avait sans doute pas été satisfait de l'œuvre de l'Algarde, la fit porter pour revision dans l'atelier du Bernin — et ce fut l'occasion d'une première brouille qui devait, quelques années plus tard, s'aggraver. La statue est aujourd'hui au Capitole, dans la salle attenante au Salon des Horaces et des Curiaces, sur un socle décoré, par Battista Castelli, d'abeilles et de lauriers.



Phot. Moscioni

Fig. 95. — Saint François recevant les stigmates, par F. Baratta, d'après le Bernin.
(Église San Pietro in Montorio, Rome)

Pour Saint-Pierre même, le pape lui avait commandé, en 1635, un monument à la gloire de la bienfaitrice de l'Église, la comtesse Mathilde, dont il avait fait transporter les restes dans la basilique vaticane. Le Bernin dessina au-dessus du sarcophage trapézoïdal un cartouche soutenu par deux putti et contenant, dans un encadrement de lauriers, l'inscription commémorative; une niche, dont les parois saillantes sont décorées de trophées, abrite la statue de la comtesse largement drapée, tenant dans la droite le bâton de commandement, dans la gauche la tiare et les clefs. La tête, coiffée du diadème des matrones romaines et qui paraît un peu petite par rapport au corps, est imitée de l'antique : c'est le seul morceau qui soit de la main de Lorenzo; pour le reste, il eut recours à la collaboration de Stefano Speranza, d'Andrea Bolgi et de son frère Louis, qui travaillèrent sur ses dessins et sous sa direction. Au-dessus de la niche, un écusson porté par deux putti est l'œuvre du pauvre Maffeo Buonarelli, le mari de Costanza.

Le monument de la comtesse Mathilde étonne presque par son carac-

tère de calme et froide pondération, quand on le compare à la statue de Longin, à peu près contemporaine, et à d'autres œuvres qui suivirent de près, comme le tombeau d'Alessandro Valtrini à San Lorenzo in Damaso où, sur un fond de large draperie, un squelette, dans un rythme de saltation, tient à deux mains le médaillon du mort, ou bien encore celui de Maria Raggi à Santa Maria sopra Minerva, qui se compose également d'un groupe d'angelots volant et soutenant à grand effort, sur un fond de draperie chiffonnée, le médaillon de la religieuse. Ici encore l'intervention du maître se borna à l'exécution de la maquette, conservée dans la collection Chigi. C'est aussi avec la collaboration d'aides choisis parmi les meilleurs sculpteurs qu'il construisit et décora, à San Pietro in Montorio, la magnifique chapelle, toute fleurie de marbres blancs, que le marquis Raimon di Saverna fit ériger pour servir de sépulture familiale. S'il ne sculpta pas lui-même le grand bas-relief de *Saint François recevant les stigmates*, dont il confia l'exécution à Francesco Baratta, l'œuvre n'en reste pas moins toute pénétrée de son esprit, de son mysticisme. Tout y est poussé au suprême degré de l'expression; le saint, anéanti de félicité, de délices et d'extase, défaille sous les saintes blessures qu'il vient de recevoir; les anges s'empressent, l'assistent et l'emportent, et c'est chez tous les acteurs la même tension de toutes les facultés affectives, sentimentales et amoureuses. La « mise en scène », c'est le seul mot qui convienne, est disposée très adroitement de façon à intensifier encore l'effet et l'impression; la lumière, adroitement ménagée, entre mystérieusement dans la niche profonde où l'apparition s'offre aux regards des fidèles, aérienne, presque surnaturelle.

Pour les tombeaux de la même chapelle le Bernin composa un *Jugement dernier* romantique, macabre et pittoresque, dont la terre cuite originale est conservée dans la sacristie de Sainte-Marie-du-Transtévère, et qui fut exécuté en marbre par un de ses collaborateurs français, Nicolas Sale.

Une abbesse dominicaine, Maria Luisa Allaleona, le chargea d'édifier, dans l'église des Saints-Dominique-et-Sixte, une chapelle fastueuse avec un groupe en marbre de l'*Apparition du Christ à Madeleine*. Antonio Raggi l'exécuta en marbre, d'après une maquette du maître conservée à la galerie des Offices à Florence (1641).

A tous ces travaux, pour lesquels on comprend qu'il ait eu besoin de recourir de plus en plus à la collaboration d'une équipe d'élèves et d'aides, venaient s'ajouter les fontaines dont on peut dire qu'il eut l'entreprise générale. Pour les places de Rome, comme pour les jardins des villas, depuis la Barcaccia, dont le modèle fut fourni par son père, jusqu'à la fontaine de la place Saint-Pierre, qui fut une de ses dernières œuvres, il a multiplié, sur ce thème inépuisable et admirablement décoratif, les inventions les plus gracieuses. A la villa Mattei, au palais Antamoro,

dans les jardins Barberini et du Vatican (1629), sur la place Barberini où il érigea la jolie fontaine du Triton (1640) et la fontaine des Abeilles (1644), il anima tout un peuple de tritons, de nymphes et de dieux, et s'il n'exécuta pas la monumentale fontaine de Trevi, qui ne devait être érigée qu'au XVIIIe siècle, nous verrons que sa pensée y resta présente.

Travaux sous le pontificat d'Innocent X. — Au début du pontificat d'Innocent X (1644-1655), une disgrâce passagère sembla devoir l'écarter des grands travaux. Les Pamphili, dans leur désir de prendre en toutes choses le contre-pied de ce qu'avaient fait, entrepris ou favorisé les Barberini, ne pouvaient maintenir leur faveur à celui qui avait été le confident de tous les grands projets, le grand artiste du règne d'Urbain VIII — et l'Algarde, comme nous l'avons vu, prit un moment dans l'art officiel le pas sur l'illustre Cavalier. Mais au point de renommée et de gloire où celui-ci était monté, il était à peu près impossible de se passer de lui et il sut bientôt reconquérir adroitement auprès du nouveau pape la place dont on avait voulu l'écarter. — Ce fut justement à propos d'une fontaine, construite au temps de Grégoire XIII sur la place Navone et qu'Innocent X avait résolu de rénover et d'embellir. Il s'agissait de dresser au centre de la fontaine un obélisque égyptien autour duquel devaient se grouper des figures décoratives. Le pape avait réservé ce travail à Borromini; mais les projets qui lui furent soumis ne parurent pas satisfaisants au pontife et, grâce à l'entremise d'une nièce d'Innocent X, Donna Olympia Pamphili, le Bernin put présenter et faire valoir ses propres dessins, aussitôt adoptés. La fontaine fut commencée en 1647 et achevée en 1652; elle est bien l'œuvre du Bernin et porte assez sa



Phot. Anderson.

Fig. 94. — Le Nil, par Giacomo Fancelli, d'après le Bernin. Détail de la Fontaine des Quatre-Fleuves de la place Navone, à Rome.

marque — mais ici encore l'exécution fut laissée aux mains de ses collaborateurs. Les quatre fleuves sont incontestablement les fils de sa pensée ; mais c'est Giacomo Fancelli qui sculpta le *Nil:* Antonio Raggi, le *Danube*; Claudio Porissimi, le *Gange*; Francesco Baratta, le *Rio della Plata.* Les deux grands écussons, qui se creusent comme des conques, furent l'œuvre du Français Nicolas Sale et d'Ambrogio Appiani.... Entraînés par le maître, ses élèves en étaient venus à interpréter fidèlement et lyriquement, jusque dans ses nuances, sa pensée créatrice. Le Bernin avait dès lors repris, à la cour pontificale, le rang de grand artiste et de maître des œuvres.

Mais les trois années de « disgrâce » qu'il venait de traverser n'avaient pas été perdues pour lui, puisqu'il y avait créé son chef-d'œuvre, la *Sainte Thérèse.* Comme l'inaction lui était impossible, il avait commencé par se faire à soi-même une commande importante, puisque ses grands clients habituels le négligeaient ; et ce fut *la Vérité découverte par le Temps* que Baldinucci a célébrée en prose et en vers et qui décora l'entrée de sa propre maison, où on la voit encore accompagnée d'une inscription postérieure dont voici le début : *Simulacrum Veritatis tempore detegendæ quod Laurentius Berninus eques olim calomnia adpetitus in solatium doloris insculpsit.* Le Bernin confiait cette œuvre à l'aîné de ses héritiers en fidéicommis perpétuel, mais il n'en exécuta que la moitié ; la figure du *Temps* découvrant la Vérité, qu'il avait largement esquissée dans un beau dessin de la collection Chigi, n'a pas été faite, et il ne reste que la *Vérité*, seule sur son rocher, tenant à la main le miroir symbolique fait des rayons du soleil lui-même ; derrière elle un pan de la draperie, que le *Temps* devait enlever d'un grand geste vengeur. Il convient de citer le passage du testament du Cavalier, concernant cette œuvre préférée : « Et parce que, de tous mes ouvrages, j'ai gardé auprès de moi la statue de la *Vérité découverte par le Temps*, je veux qu'elle reste dans la maison où habitera le premier-né de ma postérité pour que tous mes descendants aient ainsi un perpétuel souvenir de ma personne et toujours présente la pensée que la vérité est la plus belle vertu du monde et qu'il faut travailler avec elle parce qu'elle finit toujours par être découverte par le temps. »

D'autres clients d'ailleurs lui restaient fidèles à défaut du pape. Le cardinal Frédéric Cornaro lui avait commandé en 1644, dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Victoire construite par le cardinal Scipion Borghèse, l'érection d'une chapelle qu'il voulait aussi somptueuse que faire se pouvait. Le Bernin, après l'avoir décorée à profusion de marbres et de stucs, y sculpta l'*Extase de sainte Thérèse*, qui avait été canonisée le 16 février 1622, en même temps qu'Ignace de Loyola, François-Xavier et Philippe de Néri. C'est ici le sommet de son art et de son génie.

Cette spiritualité nouvelle, dont il fut l'interprète et comme l'illustrateur inspiré, n'a jamais été incarnée en figures plus charmantes et plus suaves, plus passionnées et plus belles; — jamais accord plus merveilleux ne s'établit, dans une œuvre décisive, entre le génie d'un artiste et son temps. Tout ce que les docteurs et les casuistes avaient accumulé de gloses sur le mystère de la contemplation parfaite, sur la méthode la plus sûre pour conquérir le trésor de la vie intérieure par le mysticisme, le Bernin le connaissait. Il était l'ami des Jésuites; Oliva, le général de l'Ordre, eut pour lui une particulière affection; il avait lu les œuvres de la *glorieuse mère sainte Thérèse de Jésus*. C'est au livre I[er] de l'autobiographie de la sainte (chapitre XXIX) qu'il avait trouvé la description de la vision qu'il évoqua dans le marbre, devenu sous sa main vivant et glorieux, avec une ardente et amoureuse fidélité : « Un ange m'apparut », dit la sainte, « en forme corporelle »; elle le décrit; il parut à sa gauche, plutôt petit, très beau; son visage était rayonnant comme ceux des séraphins, qui semblent se consumer dans le bonheur et dans la gloire; il tenait à la main un javelot d'or qui avait comme du feu à sa pointe; il lui en transperça le cœur; il l'enfonça jusque dans ses entrailles et, quand il l'en retira, elle resta embrasée d'un grand amour divin. S'il y eut, à ce moment de l'histoire de l'art chrétien, un art plus spécifiquement catholique romain et jésuite, qui fut l'expression très *naturelle* d'un certain état de la dévotion et qui, pour traduire les extases célestes, ne put avoir recours qu'aux tru-



Phot. Moscioni

Fig. 95. — La Vérité découverte par le Temps, par le Bernin.
(Maison du Bernin, à Rome.)

chements des terrestres voluptés, c'est dans ce groupe du Bernin qu'on en trouvera la formule la plus complète, la plus persuasive et la plus charmante. Tous ceux qui l'ont contemplé en ont subi le charme, même en lui résistant, et tous pour le commenter ont dû recourir, comme les mystiques eux-mêmes dans la description de leurs transports, à des images d'amour humain et sensuel. Tous les éléments de la nature du Bernin, son cœur tout entier, se sont mêlés à son chef-d'œuvre ; il n'a jamais été à la fois plus sincèrement mystique et plus voluptueux. Sainte Thérèse est anéantie d'amour; ses mains défaillantes, ses pieds nus, son visage noyé de bonheur, ses lèvres entr'-ouvertes où vient expirer un soupir de désir renaissant sous la divine étreinte, sont comme guettés par le regard complaisant de l'ange qui observe l'anéantissement amoureux de la sainte et, écartant ses voiles, va, d'un dernier trait d'or, blesser son cœur comblé. Qu'on se rappelle la *Danaé* du Corrège; c'est ici la Danaé mystique que la grâce envahit et secoue aussi de frissons et de spasmes. « C'est l'expression la plus vive et la plus naturelle, écrivait Stendahl,... quel art divin! quelle volupté! Notre bon moine, croyant que nous ne comprenions pas, nous expliquait ce groupe : *E un gran peccato*, a-t-il fini par nous dire, que ces statues puissent présenter facilement l'idée d'un amour profane. » C'est en 1646 que le Bernin termina ce marbre *di tutta bellezza*, et il reconnaissait lui-même que c'était la moins mauvaise de ses œuvres, *la men cattiva cosa*. La facture en est vraiment extraordinaire de virtuosité et de force : le ciseau a par endroits des caresses de pinceau; la matière transfigurée s'assouplit, obéit à toutes les volontés, à toutes les émotions de



Phot. Anderson.

FIG. 96. — Chapelle Cornaro. Les parents du cardinal.
(Église Sainte-Marie-de-la-Victoire, Rome.)



Phot. Anderson

LE BERNIN. SAINTE THÉRÈSE

(Eglise Sainte-Marie de la Victoire, Rome)

Librairie Armand Colin Paris

l'artiste ; comme lui, elle va jusqu'aux limites extrêmes de l'expression possible, et le sentiment très net qu'il ne peut plus y avoir au delà que lassitude ou déclamation, inévitable réaction vers l'autre pôle de l'art, vient se mêler au plaisir et déjà le troubler. — Cette commande n'étant



Phot. Alinari

Fig. 97. — Le monument du pape Urbain VIII, par le Bernin.
(Église Saint-Pierre de Rome.)

pas pontificale, nous ne savons pas, dans le silence des archives privées, si le Cavalier eut des collaborateurs ; mais tout porte à croire, la qualité de l'exécution plus encore que le fait que sa disgrâce passagère lui créait alors des loisirs, qu'il y travailla seul — au moins pour les figures.

Sur les parois latérales de la chapelle, où le cardinal Cornaro voulait assurer la sépulture de plusieurs membres de sa famille, le

Bernin imagina une disposition tout à fait singulière et pittoresque. Sur un balcon de marbre orné d'une draperie également en marbre polychrome où le jaune domine, au-dessus de la balustrade derrière laquelle s'ouvrent des perspectives architecturales en trompe-l'œil, il représenta à mi-corps, en haut relief, les parents du cardinal en oraison ou en conversation familière. On ne connaît pas les noms des sculpteurs qui furent chargés de cette partie du travail ; mais on peut considérer comme tout à fait improbable que le Bernin ait exécuté lui-même toutes les figures de ces graves patriciens vénitiens qui avaient suivi à Rome le cardinal. Celui-ci devait, en 1655, prendre place à son tour dans cette sépulture familiale.

En 1647, le Bernin achevait le mausolée que le pape Urbain VIII lui avait commandé de son vivant, dès 1642, deux ans avant sa mort. Le 9 février 1647, l'envoyé du duc de Modène écrivait à son maître impatient d'employer pour son compte les talents du Bernin : « *è fornito il monumento di Urbano ottavo e riesce maraviglioso per le statue del cavaliere Bernino, nelle quali a superato se medesimo* ». Il est certain que, pour célébrer dignement le pontife, son bienfaiteur et son ami, le sculpteur fit de son mieux. Reprenant le parti adopté par Guglielmo della Porta pour le tombeau de Paul III, il assit sur un socle monumental, auquel vient s'appuyer le sarcophage, la statue du pape bénissant, somptueusement drapé d'une ample chape et la tiare en tête; c'est un bronze admirable. Il dressa à droite et à gauche les deux Vertus, en marbre blanc, de la *Charité* et de la *Justice*, appuyées en même temps au socle et au sarcophage, — et c'est à un squelette en marbre noir qu'il confia le soin de graver, sur une feuille froissée, cette inscription : *Urbanus VIII Barberinus Pont. Max.* Nous avons vu déjà paraître dans l'iconographie des monuments funéraires, et notamment dans l'épitaphe de A. Valtrini, ce revenant qui, dès le XIVe siècle, avait, sous les espèces du gisant décharné, pris place sur les tombeaux. Celui qui écrit l'épitaphe d'Urbain VIII n'est donc pas, comme on l'a dit, tout à fait un nouveau venu dans la sculpture; mais il annonce tout un chœur macabre de squelettes qui, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, vont, comme les maîtres d'un ballet funèbre, mener au-dessus des mausolées, parmi les allégories sentimentales, leurs danses et leurs pas.

La vue du tombeau d'Urbain VIII, qui fut inauguré alors que tous les Barberini étaient encore exilés, avait achevé de disposer plus favorablement Innocent X en faveur du Bernin. Il lui commanda son buste. C'est un portrait digne des chefs-d'œuvre qu'Urbain VIII et Scipion Borghèse avaient déjà inspirés au sculpteur. En présence de la nature, il redevient tout à coup attentif, sobre et grave ; il évoque en traits vigoureux la ressemblance la plus expressive : le port de tête, le front au modelé vigou-

reux, le menton lourdement et puissamment construit, et aussi la profondeur méditative et troublante du regard, tout ce qu'il y avait d'inquiétant dans cette physionomie; le pape revit dans son buste, qui peut, et c'est tout dire, soutenir le voisinage du portrait de Velázquez.

En même temps que son buste, Innocent X avait commandé un crucifix en bronze qu'il destinait à Marie-Anne d'Autriche, femme de Philippe IV, et il lui confia surtout, et ce fut le plein retour à la faveur, la mission de compléter la décoration de la partie de Saint-Pierre construite par Maderna. M. Marcel Reymond a déjà dit comment le Bernin répondit au goût fastueux du pontife.



Phot. Anderson.

Fig. 98 — Buste d'Innocent X, par le Bernin. (Palais Doria-Pamphili, Rome.)

Le duc François d'Este désirait depuis longtemps attirer à sa cour le maître dont le monde entier célébrait les œuvres et exaltait le génie; mais, plus que jamais, depuis sa faveur reconquise, le Cavalier voulait rester à Rome et, s'il consentit à faire le buste du prince, ce fut — comme pour ceux de Charles I[er] et de Richelieu — d'après des portraits peints de face et de profil. C'est une œuvre tumultueuse; la perruque et les draperies semblent y lutter à qui se déploiera avec plus de fracas et de prétention autour de la tête assez insignifiante de Son Altesse. Nous avons ici le Bernin « dangereux » et qui fournira un siècle plus tard des arguments aux docteurs de la réaction classique. Les étoffes envolées ne tiennent plus au corps; on voudrait y ajouter quelques agrafes pour arrêter leur inévitable glissement. Il est d'ailleurs possible que, pour l'exécution de cette œuvre, le maître ait fourni plus d'indications et de conseils que de coups de ciseau. De plus en plus, il s'en fiait à ses élèves. Quand il dut, en 1653, faire à l'église de la Minerve le tombeau du cardinal Pimentel, il composa, du sarcophage juché sur un énorme soubassement que surmonta la statue du cardinal en prière et flanqué des statues assises de la *Justice* et de la *Charité*, un monument de belle allure; mais Antonio Raggi, Antonio Nari et Ercole Ferrata qui l'exécutèrent n'étaient pas, ce jour-là, en veine d'application et ne firent pas honneur à la pensée de leur maître.

Le pontificat d'Alexandre VII. — Le cardinal Chigi, qui ceignit en 1655 la tiare, était, comme Maffeo Barberini, un grand ami du Bernin. Le

jour même de son élévation au pontificat, il le manda près de lui et l'entretint de ses grands projets. Et c'est de ces conversations que sortit, si l'on peut dire, la sublime colonnade qui fait à Saint-Pierre une incomparable préface et qui semble s'ouvrir et se fermer pour accueillir et retenir les foules au seuil du trône de Pierre. Tout un peuple de statues s'agite au-dessus de cette colonnade — et il va sans dire qu'elles furent faites par les élèves et les praticiens de l'atelier. Pourtant le Cavalier ne s'en désintéressa pas et Sandrart le vit exécuter plus de vingt modèles pour cette figuration monumentale.



Phot. Alinari.

Fig. 99. — L'un des Pères de l'Église portant la chaire de Pierre, par le Bernin. (Église Saint-Pierre de Rome.)

La chaire de Pierre devait occuper une place d'honneur dans la cathédrale de la catholicité. Quand il en fut à décorer l'abside de la basilique vaticane, le Bernin trouva le thème dont il avait besoin pour garnir dignement cet immense espace. Il reprit, inconsciemment peut-être, le parti qu'avait adopté, à San Giorgio Maggiore de Venise, un élève de Sansovino, Girolamo Campagna (1552-1626). (V. fig. 107.) Ce sont ici les Pères de l'Église, enveloppés de draperies lourdes et vivantes, qui, juchés sur de hauts piédestaux en marbre de couleur, portent sur une sorte de brancard, dont chacun d'eux tient un bras, la chaire de l'Apôtre qui fut la pierre angulaire de l'Église. A cette chaire, à cette relique, le Bernin composa une enveloppe fulgurante, une châsse magnifique, un cortège tumultueux d'anges grouillants, de nuages et de rayons. C'est comme une acclamation enthousiaste, rythmée suivant les règles de la rhétorique régnante, montant du fond de l'église jusqu'au ciel qui s'entr'ouvre et où les légions célestes des anges nus et des archanges célèbrent à leur manière le triomphe et la gloire de la Papauté.

Ces « gloires d'anges » eurent une extraordinaire fortune et les chanoines crurent dès lors devoir les superposer aux nouveaux autels des

cathédrales pour corriger ou atténuer l'irréparable barbarie de l'architecture des « goths » ; mais ces chœurs de chérubins joufflus et gesticulants, s'attendrissant, se démenant et se pâmant autour des saints mystères, étaient trop dans le goût de la dévotion nouvelle pour qu'on pût s'opposer à leur invasion.

Saint-Pierre devait tenir la première place dans les pensées du pape Alexandre VII ; mais il était Chigi et ne pouvait se désintéresser de la magnifique chapelle familiale que ses ancêtres avaient fait ériger et décorer à Sainte-Marie-du-Peuple. Le Bernin fut chargé d'y introduire les embellissements que comportaient le goût du temps, son génie et la gloire nouvelle qui venait au nom des Chigi de l'accession de leur descendant au trône pontifical. Dans l'église même, le Bernin imagina, le long de la nef et à l'entrée du chœur, un revêtement d'arcs supportant des anges et des vertus, sculptés sur ses dessins par Oresto Raggi, Ercole Ferrata et Antonio Mari ; dans la chapelle, il ajouta les statues de *Daniel* et d'*Abacuc* qu'accompagne un ange, charmant de grâce juvénile, mais qui fait avec le prophète un groupe un peu compliqué. C'est dans le même sentiment et à la même sollicitation qu'il fit, un peu plus tard, pour une autre chapelle Chigi au dôme de Sienne, les statues de *saint Jérôme* et de *sainte Madeleine*. De plus en plus sous sa main ou sous son inspiration, le marbre s'assouplissait, les draperies se creusaient et s'agitaient et, comme plus d'une critique s'était élevée déjà, parmi les contemporains, contre ces partis pris excessifs mais qui étaient si bien dans la logique de son génie, le Bernin répondait : « C'est ma plus belle qualité de rendre le marbre souple comme la cire et d'unir dans mes œuvres les ressources de la peinture à celles de la sculpture ».



Phot. Alinari.

Fig. 100. — Le prophète Abacuc, par le Bernin.
(Chapelle Chigi. Église Sainte-Marie-du-Peuple, Rome.)

Aussi dans la statue équestre de Constantin qui lui avait été commandée par Innocent X, à la fin de son règne, mais qu'il ne devait terminer qu'au début du pontificat de Clément X, semble-t-il avoir mis une affectation particulière à accentuer encore ces « qualités » qui deviennent alors franchement des défauts. Il s'en inspira encore quand il fit pour Versailles le *Louis XIV* équestre transformé par Girardon en Curtius. Et il nous faut suivre ici le Cavalier en France.

Le Bernin chez Louis XIV. — Ce que Louis XIII n'avait pu obtenir, le « grand Roi » se le vit accorder. Lorsque Louis XIV, « après avoir dompté ses ennemis, donné la paix à l'Europe et soulagé ses peuples », résolut de « faire achever le royal bâtiment du Louvre », il fit appel aux architectes italiens et consulta successivement Pierre de Cortone, Rinaldi, Borromini (qui demanda à être payé d'avance); puis il écrivit au Bernin (11 avril 1665) : « Seigneur cavalier Bernin, je fais une estime si particulière de votre mérite que j'ai un grand désir de voir et de connaître une personne aussi illustre, pourvu que ce que je souhaite se puisse accorder avec le service que vous devez à notre saint Père le pape et avec votre commodité particulière. Cela m'a fait envoyer ce courrier exprès, par lequel je vous prie de me donner cette satisfaction et de vouloir entreprendre le voyage de France, pensant l'occasion favorable qui se présente du retour de mon cousin le duc de Créqui, ambassadeur extraordinaire.... » C'était vraiment traiter de puissance à puissance.

Le 2 juin 1665, le Cavalier Bernin fut reçu et complimenté au nom du Roi par M. de Chantelou, qui avait été spécialement attaché à sa personne et s'était porté à sa rencontre jusqu'à Juvisy dans un carrosse de la Cour. Le 4 juin, Colbert le conduisit à Saint-Germain et le présenta à Louis XIV, à qui « le Cavalier fit son compliment avec une honnête hardiesse », et aussitôt le bruit commençait à se répandre que le grand homme ne serait pas seulement chargé de construire le Louvre, mais qu'il recevrait aussi la commande du portrait de Sa Majesté. Le 11, en effet, prenant à part M. de Chantelou, le Bernin lui dit que « de divers côtés », on lui faisait entendre que le Roi désirait qu'il fît son portrait et celui de la Reine, mais que M. Colbert ne lui en avait pas encore parlé,... qu'il n'avait rien tant à cœur que de plaire au plus grand Roi du monde et qu'il consentirait volontiers, pour un tel ouvrage, à prolonger jusqu'au mois d'octobre son séjour, dont le terme avait été fixé à la fin d'août. C'était une invite discrète à presser la commande officielle; les amis du Cavalier et principalement M. de Bellefond et le cardinal Ant. Barberini, grand aumônier de la Reine, s'y employèrent et, le 20 juin, le Roi le « priait » de faire son portrait.

L'arrivée de cet envahissant étranger n'avait pas été sans émouvoir la susceptibilité des artistes français. Si l'on veut se rendre compte de l'impression que cet hôte illustre et trop encombrant à leur gré produisit sur eux, il faut corriger par les *Mémoires* de Charles Perrault le *Journal* de M. de Chantelou. « Je vous dirai donc, écrivait celui-ci, que M. le Cavalier Bernini est un homme d'une taille médiocre mais bien proportionnée, plus maigre que gras, d'un tempérament tout de feu. Son visage a du rapport à un aigle, particulièrement par les yeux; il a le poil des sourcils fort long, le front grand, un peu cavé par le milieu et relevé doucement au-dessus des yeux. Il a soixante-cinq ans. Il est pourtant vigoureux pour cet âge-là et marche délibérément à pied comme s'il n'en avait que trente ou quarante. L'on peut dire que son esprit est des plus beaux que la nature ait jamais formés; car, sans avoir étudié, il a presque tous les avantages que les sciences donnent à un homme. Au reste, il a une belle mémoire, l'inspiration vive et prompte et, pour son jugement, il paraît net et solide. C'est un fort beau diseur; il a un talent tout particulier d'exprimer les choses avec la parole, le visage et l'action, et de les faire voir aussi agréablement que les plus grands peintres ont su faire avec leurs pinceaux. » Et voici, à présent, la discrète retouche de Charles Perrault à ce vivant, véridique et optimiste portrait : « Il avait une taille au-dessous de la médiocre, bonne mine, un air hardi. Son âge avancé et sa grande réputation lui donnaient encore beaucoup de confiance. Il avait l'esprit vif et brillant et un grand talent pour se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d'historiettes et de bons mots dont il assaisonnait la plupart des réponses. » On voit la nuance.



Phot. Alinari.

Fig. 101. — Buste de Louis XIV, par le Bernin.
(Château de Versailles.)

Le voilà donc au buste du Roi. La journée du 21 juin se passa à chercher des marbres; le 22, le marbre n'étant pas encore arrivé, « le Cavalier se fâche et fait demander au Roi une heure pour dessiner le lendemain, au cas que Sa Majesté pourrait la lui donner ». Le 25, il va à Saint-Germain ; Sa Majesté jouait à la paume ; « le Cavalier eut le temps de considérer le Roi ». Après le déjeuner, première séance. Pendant que

Louis XIV se prépare à recevoir l'ambassadeur d'Angleterre et le résident du Danemark, « le Cavalier a dessiné d'après le Roi une tête de face, une de profil et, après, nous nous en sommes revenus à Paris ».

Le 24 et le 25, la journée tout entière est consacrée à travailler « au modèle du buste ». Perrault, qui menait contre l'Italien une campagne très habile et qui devait finir par en avoir raison, raconte qu'il « travailla d'abord sur le marbre et ne fit pas de modèle de terre, contrairement à l'usage des autres sculpteurs. Il se contenta de dessiner au pastel deux ou trois profils du visage du Roi, non, à ce qu'il disait, pour les copier dans son buste, mais seulement pour rafraîchir son idée de temps en temps.... » Le témoignage de Chantelou est pourtant formel ; il y eut, sinon un *modèle*, du moins une esquisse en terre, rapidement sculptée. Le 26, à la prière du Cavalier, Chantelou écrit à Colbert pour demander l'autorisation de *voir* encore le Roi : « ce serait sans incommoder Sa Majesté : il suffirait qu'il *vît* le roi à la messe ou ailleurs. » Le Roi le reçoit dans le conseil et il dessine « sans que Sa Majesté ait été assujettie de demeurer en une place ». Le Cavalier prenait son temps au mieux qu'il pouvait; aussi disait-il de temps à autre quand le Roi le regardait : « *Sto rubando!* » (Je suis en train de voler.) Le Roi lui répondit, en italien : « *Si, ma è per restituire* ». A quoi le Cavalier répliqua, parlant en courtisan : « *Pero, per restituire meno del rubato!* » (Hélas! pour restituer moins que je n'aurai pris.)

Le 30 juin, il reçoit deux pièces de marbre, dont une envoyée par Gilles Guérin, et le 6 juillet il commence à faire ébaucher le marbre. Dès lors, il travaille toujours directement sur le marbre et ne se sert de la terre que pour essayer quelque arrangement de détail. On le voit, le 12, dessiner encore d'après le Roi pendant le conseil, et le 15, Colbert, qui suit assidument le travail du buste, « admire combien il a déjà de majesté et de ressemblance ».

Le 19, le Cavalier demanda de nouveau « une demi-heure du temps du Roi pour dessiner son portrait, autrement que les autres fois que Sa Majesté n'était pas obligée de demeurer arrêtée, mais parlait et agissait sans se donner de sujétion. » Le Roi y consentit et, la reine étant présente ainsi que Mme de Montausier et M. de Noailles, le Cavalier, « à genoux sur des carreaux », dessine d'après lui. Le 27, le marquis de Bellefond, le nonce et d'autres personnages viennent voir le buste et discutent avec Chantelou et le Bernin certains détails de ressemblance et de composition. Le marquis voudrait plus de cheveux sur le front, que Chantelou préfère découvert ; « le front étant une des parties principales de la tête, et servant le plus à la physionomie de l'homme, il était bien qu'on le vît ; le Roi, d'ailleurs, ayant le front fort beau, il

ne fallait pas tant le couvrir, outre qu'il ne portait pas toujours les cheveux de la sorte qu'il fait à présent.... » Et c'est pour le Cavalier l'occasion d'une de ces digressions brillantes où sa verve et sa pantomime expressive firent merveille.

Dès lors, l'atelier du sculpteur est assailli. L'abbé Bossuet, M. le Prince, Monsieur, les plus grands noms de France, le vieux Corneille (que l'abbé Buti présente au Cavalier comme « le héros de la poésie »), Scudéry, Benserade, etc. viennent tour à tour, et chacun dit son mot. L'admiration est générale; il n'est question, le plus souvent, que de « l'étonnante ressemblance que le Ciel s'est plu à mettre entre l'air du visage du roi et celui d'Alexandre » ; l' « antique », avec la « noblesse » et la « grandeur », font tous les frais de l'esthétique des courtisans. Le Cavalier ne cesse de dire à tout venant que la « première fois qu'il vit le roi, il remarqua qu'aucun des portraits qu'il avait vus de lui ne lui ressemblait bien ». Il trouve très bon qu'on ait remarqué dans son buste une analogie avec les « belles têtes d'Alexandre », et les courtisans protestent en chœur qu' « Alexandre n'avait pas tant de grandeur ».



Phot. Giraudon

Fig. 102. — La Vierge et l'Enfant, par le Bernin.
(Notre-Dame de Paris.)

Pourtant, dans ce concert d'éloges, il est facile de surprendre plus d'une note discordante et de percevoir çà et là les rumeurs discrètes du mécontentement que les allures du Cavalier, ses jugements sans façon sur l'art et les artistes français avaient fait naître à l'Académie, à la ville et dans les ateliers. Le nom de Jean Warin revenait plus d'une fois dans les discussions et les comparaisons ; Chantelou dissertait sur la « ressemblance dans le noble et dans le grand » qu'il opposait à la « simple ressemblance » que Warin excellait à donner à ses portraits. Et le Cavalier insistait sur l'importance d'y mettre « la noblesse et la grandeur ». Il pensait et ne se gênait pas pour dire que le défaut des Français est « d'avoir une manière petite, triste et morne », que « pour la corriger » il est nécessaire d'étudier « d'après le torse du Belvédère et de dessiner

en grand pour agrandir sa manière ». A Saint-Denis (où il espérait faire les tombeaux des Bourbons), il avait jugé le monument de François I[er] misérable; comme Colbert le lui montrait et attirait son attention sur les statues du roi, de la reine et de leurs enfants, il répondit, l'ayant *un peu* considéré : « *Stanno qui molte male* », « ce qui a mis du nébuleux au visage de M. Colbert ».

Partout où l'on conduisait le Cavalier, il trouvait à critiquer ou railler la « manière française », et si grande que fût, en matière d'art, la religion italienne du roi et de ses conseillers, ils ne laissaient pas d'être un peu agacés par tant de superbe dédain. « Il ne loue pas beaucoup de choses », observe Louis XIV à Chantelou un jour que le Bernin n'est pas là. Le lendemain, Chantelou, un peu inquiet du tour que prennent les événements, rapporte les paroles du roi à l'un des Italiens de la suite du Cavalier, « afin qu'il l'avertît et qu'il se rendît plus facile à voir les choses et à les louer ».

Il n'y a pas à s'étonner, quand on voit sous l'influence de quelles préoccupations le Cavalier fit le buste de Louis XIV, que l'œuvre, toute d'apparat, soit restée bien au-dessous des admirables effigies du cardinal Borghèse, d'Urbain VIII et d'Innocent X.

Mais Paris possédait déjà, sans parler du buste de Richelieu, une œuvre plus importante du Bernin, la grande Madone en marbre, à laquelle A. Raggi avait collaboré, qui avait pris place dès 1645 sur l'autel de l'église des Carmes, aujourd'hui à Notre-Dame de Paris. Il allait avoir, au Val-de-Grâce, un autel de la manière du Cavalier et, cinq ans après le retour de celui-ci à Rome, Versailles devait recevoir une statue équestre de Louis XIV (dont la maquette a fait partie de la collection Ed. Aynard). Le Cavalier en avait, en partant, emporté la commande, comme une consolation aux déboires que lui avaient réservés les projets pour la construction du Louvre. Il traita cette statue comme le Constantin du Vatican, et, quand elle arriva en France, les critiques ne lui furent pas ménagées. « Le roi, notait Dangeau le 14 novembre 1685, se promena dans l'Orangerie... ; il vit la statue équestre du Cavalier Bernin qu'on y a placée et trouva que l'homme et le cheval étaient si mal faits qu'il résolut non seulement de l'ôter de là, mais encore de la faire briser. » Le charme était rompu. Il fallut que Girardon changeât la tête, et le roi, devenu sous le nom de Curtius un vague héros romain, caracola au bout de la pièce d'eau des Suisses, au milieu de l'indifférence générale.

Les derniers travaux du Cavalier Bernin. — Peu de temps après le retour du Cavalier Bernin, Alexandre VII passa de vie à trépas et le cardinal Jules Rospigliosi ceignit la tiare sous le nom de Clément IX. Il

avait, comme ses prédécesseurs, la plus grande admiration pour le maître de l'art pontifical et, si la mort ne l'avait pas emporté après deux ans de règne, il n'eût pas manqué de lui confier les plus importants travaux. A peine monté sur le trône, il le chargea de compléter la décoration du pont du château Saint-Ange, où ne se trouvaient encore que les deux statues de saint Pierre et de saint Paul, œuvres de Paolo Romano, — les figures de stuc que le pape Paul III avait fait faire par Raffaelo da Montelupo, à l'occasion de la visite de Charles-Quint, ayant disparu depuis longtemps. Le Bernin fit un dessin général de six statues d'anges, destinées à prendre place sur des piédestaux de chaque côté du pont, pour faire à la cité papale une sorte d'avenue solennelle et mystique. Il exécuta même de sa main deux anges *portant la couronne d'épines* et le titre de *la croix*; mais le pape, jugeant ces statues trop belles pour être exposées aux intempéries, les abrita dans l'église Sant'Andrea delle Fratte et l'on chargea Ercole Ferrata, Ant. Raggi, Fancelli, Domenico Guidi, Girolamo Lucenti, Paolo Valdini, Giulio Cartari, Lazzaro Morelli, Antonio Giorgetti et Paolo Bernini de la confection de toutes celles qui devaient décorer le pont. Les deux statues faites par le maître lui-même et portées à Sant'-Andrea sont de sa manière la plus brillante et la plus agitée; il a tiré du battement des draperies — qui, en plein air auraient pu passer pour claquer au vent du Tibre, — et des ailes grandes ouvertes où des pans d'étoffes en-



Phot. Anderson.

FIG. 105. — L'Ange portant la couronne d'épines, par le Bernin.

(Église Sant' Andrea delle Fratte, Rome.)

volées viennent se mêler aux plumes frémissantes, un parti très décoratif. L'âge n'avait pas refroidi sa virtuosité. C'est Ercole Ferrata, le plus renommé et le meilleur élève de l'Algarde, qui fit pour le pont l'*ange portant la croix*; en travaillant d'après le modèle du Bernin, il en modifia sensiblement l'esprit, atténuant le chiffonnement des draperies, les disciplinant sous un rythme plus calme. Il devint à son tour chef d'atelier après la mort du Bernin, auquel il ne survécut que six ans, et fut chargé, avec Fancelli et Domenico Guidi, du tombeau de Clément IX. Domenico Guidi, qui exécuta l'*ange portant la lance*, avait obtenu à Paris, où il avait accompagné le Bernin, les plus honorables succès. Nous le retrouverons à Versailles, où Louis XIV lui accorda le titre de sculpteur royal. Faschetti suppose que c'est un collaborateur du maître qui exécuta la *Visitation*, que les frères Siri, patriciens de Savone, avaient commandée pour la chapelle qu'ils possédaient à quelques kilomètres de la ville. Le bas-relief, par la sobriété de son style, tranche sur toutes les œuvres contemporaines du Bernin et notamment sur l'extraordinaire série de « projets » qu'il dessinait ou modelait pour l'obélisque de la *Minerva*. Les têtes d'Elisabeth et de Marie sont d'ailleurs fort belles et bien dignes de lui.

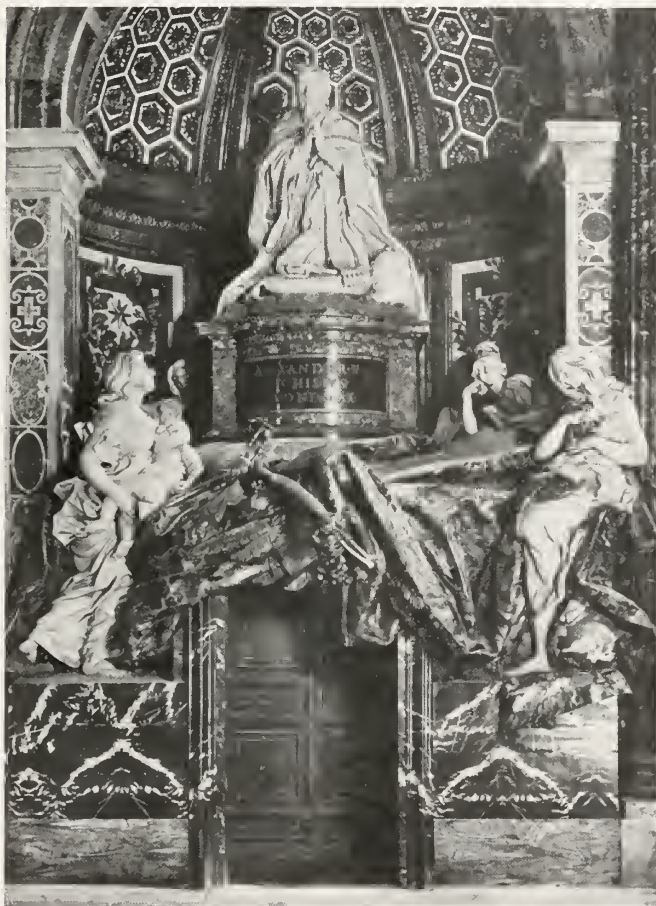


Phot. Alinari.

Fig. 104. — La Visitation, bas-relief de la chapelle Siri (Environs de Savone).

Après les grands travaux du Pont Saint-Ange, le Cavalier eut encore à diriger pour le compte du pape d'autres travaux, comme la chapelle Rospigliosi à l'église du Gesù à Pistoja. A San Lorenzo in Lucina, il fit pour le tombeau du médecin de Clément IX, Gabriel Fonseca, le portrait à mi-corps du vieillard, la tête levée vers le ciel, ses mains nerveuses serrant un mouchoir crispées sur sa poitrine comme pour y chercher, à travers les vêtements creusés de grands remous, la place du cœur et des péchés.

Clément IX avait eu l'intention de commander en même temps au Bernin, pour Sainte-Marie-Majeure dont il restaurait l'abside, son propre tombeau et celui d'Alexandre VII. Il ne vécut pas assez longtemps pour réaliser ce projet, et le cardinal Chigi, désireux d'assurer à son parent une sépulture magnifique, passa avec le Cavalier un traité pour l'érection d'un monument à Saint-Pierre même. Un modèle était présenté au mois de décembre 1671, exécuté en bois au mois d'août 1672. Sur les maquettes du maître, des modèles furent établis grandeur d'exécution, et Lazzaro Morelli, qui avait travaillé au Pont Saint-Ange, fut chargé de sculpter, avec Balestra, l'ample draperie de jaspe qui s'étale et déferle sur le monument, soulevée par un squelette de bronze aux ailes éployées. Le travail du tombeau dura jusqu'en 1678.



Phot. Alinari.

Fig. 105. — Le tombeau d'Alexandre VII, à Saint-Pierre de Rome.

Au centre, sur un haut piédestal, le pape est en prières ; de chaque côté de la porte, au-dessus de laquelle il est placé et que recouvre en partie le grand tapis de marbre, la *Vérité* et la *Charité* s'adossent aux piliers de la niche, où s'accoudent deux autres figures de marbre blanc à mi-corps, la *Prudence* et la *Justice*. L'œuvre est fort digne du maître et très caractéristique de sa dernière manière, lyrique et trépidante ; mais son esprit seul y est présent. A l'exception de la tête du pontife, qui est de sa main et de sa meilleure manière, le travail fut l'œuvre de ses élèves ; la *Charité* est de Pamfili Mazzoli, la *Vérité*, inspirée de l'ange de la Sainte Thérèse, fut taillée dans le marbre par Lazzaro Morelli et Giulio Tartari. Elle était d'abord toute nue, mais Innocent XI ordonna

au Bernin de la faire recouvrir ; la vérité ne plaît pas d'habitude, ne manqua-t-on pas de dire à ce propos : mais celle-là plaisait trop (*questa piacera troppo*), et c'est en effet une charmante figure.

Le cousin de Clément X, le cardinal Paluzzo Altieri, pour orner la chapelle qu'il avait fait construire dans l'église de San Francesco a Ripa au Transtévère, en l'honneur de la bienheureuse Albertona, commanda au Bernin la statue de la sainte. Il mit dans cette œuvre suprême de sa vieillesse toute sa ferveur mystique, toute sa tendresse et toute sa flamme ; il



Phot. Anderson.

Fig. 106. — La Bienheureuse Albertona, par le Bernin.
(Église San Francesco a Ripa, Rome.)

retrouva au soir de sa vie l'inspiration et la grâce de la *Sainte Thérèse*. La bienheureuse expire et son corps frémit sous les morsures de la souffrance — mais son visage s'illumine, sur ses oreillers d'agonie, des délices de l'éternité entrevue.

C'est en 1675 que le vieux maître produisait cette œuvre admirable ; il put encore, sous le pontificat d'Innocent XI, présider à la restauration du palais de Latran et de Santa Maria dei Miracoli, à l'érection de la fontaine de la place Saint-Pierre. En 1680, il fut frappé d'apoplexie partielle. Le mal avait d'abord immobilisé le bras droit et l'octogénaire résigné disait à son fils avec un sourire : « *È ben ragione che anche avanti la morte riposi alquanto questa mano che in vita ha tanto lavorato.* » Il mourut le 28 novembre 1680, le même jour que le Père Kircher. On lui fit des

funérailles princières. Il fut enterré à Sainte-Marie-Majeure, dans une sépulture familiale où se lit sur la pierre cette simple inscription :

Nobilis familia Bernini hic resurrectionem expectat.

Sur sa maison, on grava, dans la suite, ces mots qui résument bien le rôle extraordinaire et la gloire universelle du Cavalier, le plus popu-



Phot. Alinari.

Fig. 107. — Le Maître-Autel de Saint-Georges Majeur, à Venise, par Girolamo Campagna.

laire et le plus somptueux des artistes : *Qui visse e mori Gian Lorenzo Bernini a cui s'inchinarono, reverenti, Papi, Principi e Popoli.*

Nous avons, en parlant de ses œuvres, été amené à mentionner les sculpteurs qui gravitèrent autour de lui et à indiquer leur rôle. Leur personnalité fut absorbée dans celle du grand patron dont ils exécutèrent les projets et traduisirent la pensée.

A Florence, au service des grands-ducs, quelques maîtres toscans, Ferdinand Tacca (1619-1686), le fils de Pietro Tacca, Antonio Novelli, G. B. Poggini, Ticciati laissèrent au palais Pitti, dans les chapelles et les églises florentines, des décorations en marbre et en stuc, dans le style de l'Algarde plus encore que du Bernin. Le tombeau de Galilée à Santa

Croce, que sculpta G. B. Foggini avec la collaboration de Vincenzo Foggini et de Ticciati, les grands bas-reliefs de la chapelle Corsini aux Carmes (1675-1685), les stucs de la salle de la Stufa au palais Pitti par Antonio Novelli, qui essaya de faire revivre l'industrie des Robbia, le grand bas-relief du *Martyre de saint Étienne* de F. Tacca (1644-1655) sont les œuvres principales de la sculpture toscane au *Seicento*.

A Venise, l'art du XVIIe siècle fut introduit, on l'a vu, par les maîtres de la seconde moitié du XVIe, élèves ou continuateurs d'Alessandro Vittoria, qui mourut presque octogénaire en 1608. Le plus important, Girolamo Campagna (mort après 1626), laissa à Padoue, à Vérone, sa patrie, à la Scuola San Rocco, à San Francesco della Vigna, à San Zaccharia, aux Frari, à San Giovanni de Paolo, et surtout au maître-autel de Saint-Georges-Majeur, dans le groupe des évangélistes soutenant le monde, les œuvres les plus caractéristiques des tendances nouvelles et qui orientaient déjà la sculpture vers l'idéal berninesque.

On a vu, au chapitre I, comment Longhena avait, avec la collaboration d'un sculpteur allemand, Melchior Barthel, repris et élargi, selon les principes d'une rhétorique plus sonore, le thème des tombeaux des doges, dans le monument de Pesaro aux Frari. Le monument des Valier ne fut achevé qu'au XVIIIe siècle et c'est en traitant de la sculpture de cette période que nous aurons à en parler.

BIBLIOGRAPHIE

Voir Tome V, p. 700, et la bibliographie des chapitres précédents. Et : H. Posse. Alessandro Algardi. *Jahrb. der preuss. Kunst-Sammlungen*, 1905, XVI, p. 169-201. — Baldinucci. *Vita del Caval. Gior. Lor. Bernini*. Florence, 1682. — Dom. Bernini. *Vita del Caval. Bernini*. Rome, 1713. — Abbé de la Chambre. Éloge de Giov. L. Bernini. *Journal des Savants*, 1681. — Charles Perrault. *Mémoires* (Avignon, 1759); et *Mémoires de ma vie*, par Charles Perrault, et *Voyage à Bordeaux*, par Claude Perrault, publiés par Paul Bonnefon. Paris, H. Laurens, 1909, in-8°. — de Chantelou. *Journal du voyage du chev. Bernini en France* (Manuscrit inédit publié par L. Lalanne. Paris, 1885). — Dohme. *Kunst und Künstler*, livraison XXXII. — *Mémoires de la Soc. de l'Hist. de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXXI, p. 161-288. — Stendhal. *Promenades dans Rome*. Calmann-Lévy, Paris. — Fraschetti. *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, con prefazione di Ad. Venturi. Milan, Hœpli, 1900. — E. Masi. *La reazione cattolica*. — Dom. Gnoli. *Roma e i papi*. — Enrico Moncioni. *Barocchismo*. Milan, 1905. — C. Ricci. *Vita Barocca*. Milan, 1904. — *Via compendii ad perfectionem*... duce S. Ignatio da Loyola, interprete P. Francisco Neumayr, S. J. 2 vol., Munich et Ingolstadt, 1757. — E. Pollak. *Bernini*. Stuttgart, 1909. — W. Weibel. *Jesuitismus und Barok-Skulptur in Rom*. Strasbourg, 1909, in-8°. — Marcel Reymond, *Le Bernin* (Les Maîtres de l'Art). Paris, in-8°. — Id., Le buste du cardinal Richelieu. *Bull. des Musées*, 1910. — Id., Les sculptures du Bernin à Bordeaux. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1914. — Tassini. *Curiosit à Veneziane*. Venise, 1887.

LIVRE XVIII

LES DÉBUTS DE L'ART MONARCHIQUE FRANÇAIS

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE EN FRANCE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIE SIÈCLE[1]

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Jacques-François Blondel a écrit, à propos de François Mansart : « On peut dire que c'est à cet habile architecte que nous sommes redevables du rétablissement de la bonne architecture en France, art qui en 1652 se ressentait encore de l'ignorance des siècles qui l'avaient précédé ». Or, Félibien avait dit exactement la même chose de Simon Vouet : « On luy est obligé d'avoir fait revivre en France la bonne manière de peindre », et plus loin : « Ce fut de son temps que la peinture commença de paroistre icy avec un air plus beau et plus noble qu'elle n'avoit fait ». Il faut tenir compte de ces constatations, bien qu'elles reposent sur une conception esthétique tout à fait exclusive. Elles montrent que les écrivains du xviie et du xviiie siècle considéraient (ils n'avaient pas absolument tort) que quelque chose avait commencé aux environs de 1650 et que c'était l'œuvre d'une génération nouvelle.

Dans cette œuvre, une large place doit être faite à l'architecture. On sait quel rang elle a toujours tenu dans l'art français. Au Moyen Age et encore au xvie siècle, elle exerça sur les autres arts une sorte de prépondérance. La sculpture et même la peinture restèrent avec elle en rapports étroits et quelquefois subordonnés. Il n'en est plus tout à fait ainsi au xviie siècle. Néanmoins l'art architectural garde une vitalité remarquable. Pendant le règne de Louis XIII, les constructions laïques ou ecclésias-

1. Par M. Henry Lemonnier.

tiques se multiplièrent dans toute la France comme à Paris : églises, monastères, châteaux, hôtels, maisons particulières.

Cette activité s'explique en grande partie par des considérations historiques. Avec le calme revenu à l'intérieur, depuis Henri IV ; avec la paix maintenue à l'extérieur jusqu'en 1635 (sauf quelques incidents militaires plutôt que des guerres), il se produisit un essor de richesse : les fortunes anciennes se reconstituèrent, des fortunes nouvelles se créèrent. Grands seigneurs, parlementaires, financiers, bourgeois furent pris d'un besoin de bien-être, de jouissance, de luxe ; ils cherchèrent tout d'abord à le satisfaire en édifiant des demeures qui servissent de cadre à une existence qu'ils voulaient somptueuse. En même temps, le sentiment religieux, qui se réveilla avec une extraordinaire intensité, trouva une expression dans la construction de monuments destinés à la célébration du culte. Félibien et les historiens du temps l'ont constaté.



Phot. de la Comm des M H.

Fig. 108. — Hôtel de ville de Troyes.

Le centre de l'architecture laïque et ecclésiastique se fixa à Paris, à la différence de ce qui s'était passé au siècle précédent. Si l'on peut citer en province des constructions de quelque importance : à Rennes, à Reims, à Bordeaux, à Langres, à Dijon, à Troyes (fig. 108), à Montauban, à Blois, à Chaumont, à Avignon, aux Sables-d'Olonne, à Vitry-le-François, au Mans, à Angers, etc. — édifices publics ou châteaux, comme ceux de Balleroy (fig. 109), d'Effiat, de Cany, etc. — rien ne se peut comparer au spectacle

qu'offrit la capitale. Sous Louis XIII, en effet, et par l'influence de Richelieu, la ville s'agrandit ou se transforma, son enceinte s'élargit : des quartiers nouveaux furent créés dans le voisinage des Tuileries et du Palais-Cardinal, dans l'île Saint-Louis, dans le faubourg Saint-Germain. Le Marais fut rebâti en partie, le faubourg Saint-Germain se prolongea vers l'ouest par des hôtels nouveaux.

Corneille n'agissait pas trop en courtisan, lorsqu'il écrivait :

> Toute une ville entière avec pompe bâtie
> Semble d'un vieux fossé par miracle sortie.

Plus prosaïques, mais aussi plus précis, les témoignages de Sauval



Phot. Neurdein.

Fig. 109. — Le château de Balleroy (Calvados).

et surtout du continuateur de Du Breul donnent l'impression très vive des transformations accomplies. Dans une nouvelle édition du *Théâtre des antiquités de la ville de Paris*, publiée en 1639, le continuateur a introduit un supplément, où il énumère les travaux exécutés depuis l'édition de 1612. Pour une période de vingt-cinq ans, il ne compte pas moins de vingt-quatre grands hôtels édifiés. Il parle longuement des monastères.

De la rue « Neuve de Saint-Honoré à la porte Saint-Antoine » et dans les quartiers de la rive droite, on a élevé le monastère des Jacobins réformés, les monastères des Filles de l'Assomption, de la Conception, le couvent des Capucins, celui des religieuses dites Célestes, au total dix-huit couvents en trente ans; dans le faubourg Saint-Jacques, « les monastères de l'Oratoire, des Capucins, du Val-de-Grâce, des Feuillantines, des Religieuses de Port-Royal », etc. Quant aux églises, on trouve

depuis 1620 : l'Oratoire, la Visitation, Saint-Paul-Saint-Louis, Sainte-Élisabeth, l'église de la Sorbonne, celle du Val-de-Grâce; puis les églises seulement commencées : Saint-Jacques-du-Haut-Pas, Saint-Sulpice, Saint-Roch, Saint-Louis-en-l'Ile, Notre-Dame-des-Victoires, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc.

Une ample carrière s'ouvrit donc aux architectes. Pourtant leur histoire est peu connue. Sur ceux mêmes qui ont laissé un nom presque populaire : Jacques Le Mercier et François Mansart, on n'a que des renseignements incomplets ou vagues. Sur les autres, Clément II Métezeau, Le Muet, Antoine Le Paultre, Louis Le Vau, qui remplissent largement les quarante années des ministères de Richelieu et de Mazarin, on doit se borner à quelques approximations.

La doctrine. — Où les architectes du temps puisèrent-ils leurs théories et cherchèrent-ils leurs modèles? Sans doute dans des ouvrages français qui faisaient encore autorité: dans la *Règle générale d'architecture des cinq manières de colonnes... à l'exemple de l'antique*, de Jean Bullant, rééditée par Salomon de Brosse en 1619, plus encore dans l'*Architecture* de Philibert de l'Orme, dont il parut deux rééditions en 1628 et en 1648.

Très probablement, ils se servirent peu de Vitruve, qui ne leur était accessible que par la médiocre traduction de Jean Martin (en 1547). Seulement ils rencontrèrent sa doctrine dans tous les traités publiés au XVI[e] et au XVII[e] siècle, et surtout dans les ouvrages italiens. Trois étaient célèbres par la renommée de leurs auteurs : celui de Vignole : *Regola delli cinque ordini*, 1563, dont il parut à Utrecht et à Paris, en 1629, une édition en cinq langues, et en 1655 une traduction française; celui de Palladio : *I quattro libri dell' architettura* (1570), qui fut traduit par de Chambray en 1650. Celui de Scamozzi : *L'idea della architettura universale* (1625), confus, compliqué d'une érudition indigeste, resta toujours fort peu lu. Mais les deux autres, avant même qu'ils fussent traduits en français, pouvaient servir de guides, à cause de leur illustration abondante. On peut penser aussi que les architectes se servaient de Serlio, dont les éditions se multiplièrent et dont Jean Martin avait traduit trois livres, en 1545-1547. Une édition italienne-latine de ses œuvres, donnée à Venise en 1663, montre qu'elles répondaient aux besoins du temps.

Les ouvrages publiés chez nous indiquent bien où allaient toutes les préoccupations. L'Italien Francini fait paraître en 1631 le *Livre d'architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions sur les cinq ordres de colonnes*; Le Muet, en 1645, le *Traité des cinq ordres d'architecture dont se sont servis les anciens, traduit du Palladio*; Philippon, « menuisier et ingénieur ordinaire du Roy », la même année, les *Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et modernes, tant dans la ville*

de Rome qu'en autres lieux et villes d'Italie; de Chambray, en 1650, le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres.*

Ainsi les architectes, quoiqu'ils aient moins séjourné en Italie que les peintres ou les sculpteurs, acquéraient facilement la connaissance de l'art antique ou de l'art italien contemporain. En dehors des ouvrages théoriques, ils avaient à leur disposition d'innombrables recueils de monuments romains : ceux de l'architecte Du Pérac, par exemple, qui avait publié en 1575 les *Antiquités de Rome* (*I vestigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in perspettiva...*), de Labacco, *Libro appartenente a l'architettura, nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma*, 1559. Ils se multiplièrent encore au XVIIe siècle.

Aussi l'antiquité obsède tous les esprits, même ceux qui ne la connaissent sans doute que par des mots.

Il y a quelque amusement à voir Sauval faire le pédant à propos du portail de la Sorbonne sur la cour et employer au hasard les termes antiques : « L'aspect principal de cette église peut être appelé l'*Inantis* de Vitruve.... L'aspect de la cour est à peu près le prostyle des anciens, le décastyle de Vitruve », etc. Plus sérieux ou plus informé, de Chambray formule le dogme nouveau dans son *Parallèle* : les anciens invoqués comme les maîtres indiscutables, l'autorité des grands modèles proclamée, les ordres antiques ramenés à leur pureté primitive.

Les influences. — Cependant les architectes, s'ils demandèrent des leçons à l'antiquité, s'inspirèrent encore plus des constructions italiennes de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècle[1].

Leur grande influence s'exerça surtout sur le style des édifices religieux, et cela s'explique par l'impression qu'avait produite dans toute la chrétienté la construction de la gigantesque Basilique de Saint-Pierre et surtout de son dôme.

Pourtant un autre style s'imposa plus encore que celui de Saint-Pierre, pendant près de deux siècles : celui que créèrent à l'église du Gesù (de 1568 à 1575) Vignole et Giacomo della Porta, et qui se combina avec les édifices à dôme du XVIe siècle, aussi bien ceux de Venise que le Saint-Pierre de Rome.

Ce fut le style baroque ou le style jésuite, car les deux noms conviennent également, et, s'il y eut un style jésuite, ce qui est douteux, il ne constitua qu'une interprétation particulière du baroque. Il prit d'ailleurs en France une forme et un accent particuliers, comme on peut le voir (fig. 110) à l'église Saint-Paul-Saint-Louis. (Cf. t. V, p. 729.)

1. Nous ne pouvons mieux faire, pour tout ce qui concerne l'Italie, que de renvoyer au chapitre écrit par M. Marcel Reymond, t. IV, 1, p. 1-69.

Style jésuite, c'est-à-dire adopté par l'ordre des Jésuites, il avait par cela même une prodigieuse force d'expansion, puisque l'ordre rayonnait dans le monde entier et se concentrait en même temps en une unité rigide, dont le centre était à Rome. Un curieux recueil conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale montre à quel point l'architecture elle-même était disciplinée, comme il a été dit dans le volume précédent (p. 725-726). Projets de monastères, d'églises, etc., pour les pays les plus reculés, jusqu'au Mexique, au Pérou, sont soumis au général des Jésuites résidant à Rome, examinés, vérifiés sous son autorité, amendés s'il y a lieu, et exécutés, lorsqu'ils ont été revêtus du visa.

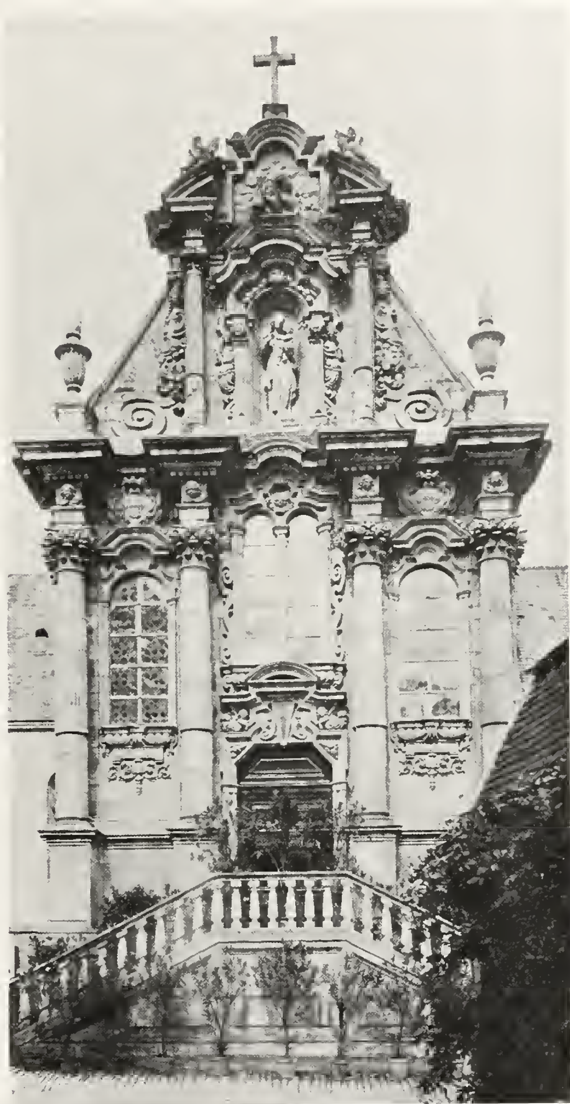


Phot. Neurdein.

Fig. 110. — Façade de l'église Saint-Paul-Saint-Louis, à Paris.

L'action de Michel-Ange n'en reste pas moins grande, mais il faut peut-être la chercher plus encore dans les éléments décoratifs que dans les éléments proprement constructifs : l'importance donnée aux corniches (depuis celle qu'il avait composée au Palais Farnèse), l'emploi du fronton arrondi ou coupé, des cartouches, des bossages, la rupture de l'équilibre et des proportions des ordres. Le grand rôle de Michel-Ange se démontre par le fait que les modèles de ses constructions et spécialement de ses portes furent, à partir de la fin du XVIe siècle, ajoutés au traité classique de Vignole (*con la nuova aggiunta di Michel-Angiolo Buonarotti*) et à beaucoup d'autres, et que les théoriciens puristes de l'époque citent toujours son nom, lorsqu'ils protestent contre les « abus » introduits dans le style architectural.

Dans ses *Leçons de l'École du Louvre*, Courajod s'est attaché à montrer comment les modèles italiens se sont introduits dans certains détails de construction ou de décoration : bossages, placages de marbres, etc. Il a signalé les portes, alcôves, autels, à « l'italienne » ou à « la romaine », que contiennent les recueils si répandus de l'Italien Albertoni ou du Français Le Paultre (un peu postérieurs à notre époque, mais qui constataient une mode antérieure). Geymüller a repris la question, dans la *Geschichte der Baukunst der Renaissance in Frankreich*, et lui a donné un ample développement ; il a étudié aussi quelques autres éléments, mais qui, plus ou moins indirectement, dérivent de l'art italien du XVIe siècle : par exemple un élément hispano-flamand, qu'il retrouve à Sainte-Marie de Nevers (la Visitation) ou dans la façade de l'église conventuelle de Saint-Amand, construite en 1655. En réalité, c'est un classicisme bâtard si l'on veut, mais c'est encore du classicisme.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 111. — Église Sainte-Marie, à Nevers.

On devine que le Moyen Age était presque unanimement condamné. L'opinion courante, dont Molière se fera plus tard l'interprète dans la *Gloire du Val-de-Grâce*, traitait de barbares toutes les œuvres antérieures à la renaissance du « grand goût », c'est-à-dire au XVIe siècle. L'architecture même de François Ier n'était acceptée qu'avec bien des réserves. Sauval, qui reflète l'opinion moyenne courante, qualifie de gothiques les châteaux de Blois ou de Chambord, aussi bien que les cathédrales de Paris ou de Reims. Pour les érudits du temps, comme un peu plus tard pour les architectes de l'Académie royale, tout ce qui n'est pas conforme aux règles

vitruviennes (ou prétendues telles) est gothique, c'est-à-dire informe. N'y a-t-il donc pas de place à faire au goût français dans notre architecture au temps de Louis XIII? Avouons qu'il apparaît bien peu dans nos églises et que toutes portent l'empreinte ineffaçable de l'art italien ; nous le verrons en les étudiant.

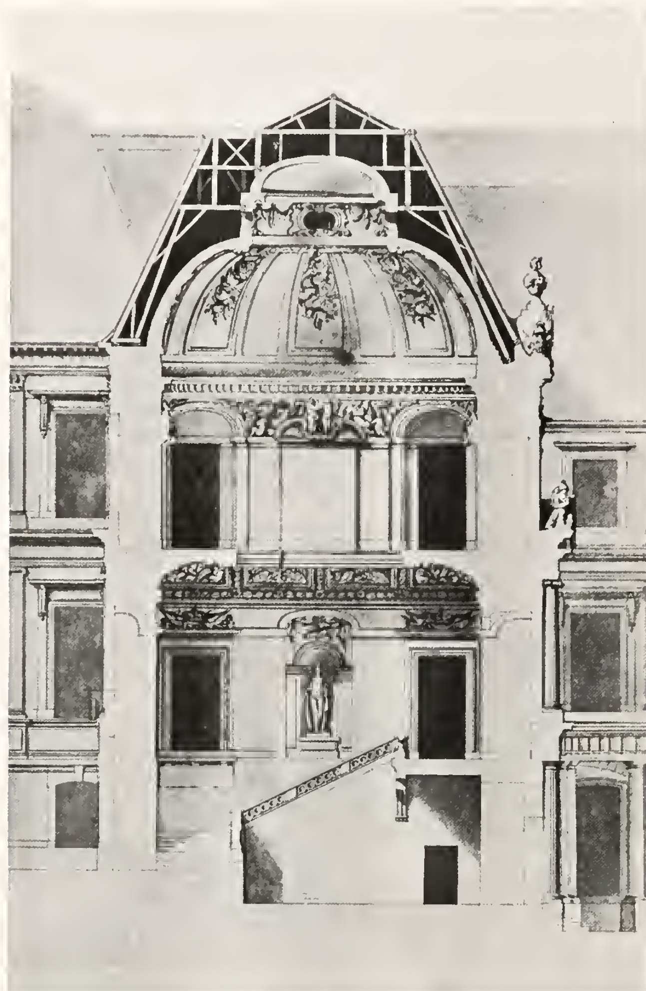


Fig. 112. — Escalier du château de Blois, d'après un dessin de J.-F. Blondel.
(Bibliothèque de l'Institut.)

Mais nous ne dirons pas la même chose de l'architecture civile, dont le rôle est énorme dans l'art de l'époque. Ni dans leur plan, ni dans leur élévation, ni dans la composition de leurs façades, ni dans leur système de construction, ni même dans leur décoration extérieure, les hôtels, les châteaux, les édifices publics ne ressemblent aux constructions analogues de l'Italie. Ils constituent des œuvres essentiellement nationales. La part de la Péninsule ne se retrouve que dans certaines ornementations intérieures. La distinction, qu'on n'a pas assez faite, est d'une importance capitale.

L'explication ou une partie d'explication se trouverait peut-être dans la publication d'ouvrages assez nombreux, dont le caractère est essentiellement pratique, comme l'*Architecture française des bastiments particuliers* de Savod (1624), qui eut assez de succès pour que François Blondel, le directeur de l'Académie royale d'architecture, la réédità en 1684, ou la *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes* de Le Muet (dont il y eut certainement une première édition avant 1647), ouvrages qu'on ignore trop; puis dans l'intervention de la science pure en ce qui

concerne l'art de bâtir. Le Lyonnais Desargues (v. 1592-1665), venu à Paris en 1646, eut de son temps la réputation d'un habile perspectiviste et, au dire de quelques-uns tout au moins, il excellait dans l'art de la coupe des pierres. Sauval parle de lui à propos de l'escalier de la maison du marquis de l'Hôpital et d'une maison de la rue des Bernardins. Il est vrai que son *Traité de perspective* et son *Brouillon projet d'exemple d'une manière universelle touchant la pratique du trait à preuve pour la coupe des pierres* (1640) furent vivement discutés, dans l'*Examen des œuvres du sieur Desargues*, par un certain Curabel, que Mariette vante comme un appareilleur très compétent et même comme un architecte de valeur.

Mais d'autres aussi représentaient ces mêmes préoccupations scientifiques. Mathurin Jousse, en même temps qu'un *Traité de Charpenterie*, composa *Le Secret d'architecture, découvrant fidèlement les traits géométriques, coupes et dérobemens nécessaires dans les bastimens* (1642). Le Père Derrand fit paraître, en 1643, l'*Architecture des voûtes ou l'art des traits et coupes de voûtes*. Cet ouvrage et ceux de Desargues faisaient encore autorité à la fin du XVIIe siècle. L'Académie d'architecture les invoquait.

On peut trouver un exemple concret de cette science de la coupe et de l'appareillage des pierres, à propos des escaliers. Leur construction tient une place considérable dans tous les traités. On cherchait à y réaliser des tours de force. Un bel escalier était cité à l'égal d'une belle façade. Celui du château de Blois (fig. 112) est resté célèbre. Sauval écrit, en parlant de l'hôtel du marquis de l'Hôpital : « Son escalier est de la nouvelle manière de Desargues. Il est de pierre à quatre branches, porté sur des arcades et continué avec ses moulures de haut en bas, sans interruption et sans changement d'ordonnance. » Il cite aussi le grand escalier « suspendu en l'air » de l'hôtel Séguier, « inventé et conduit par Toussaint Verger ». Il n'y eut rien, ajoute-t-il, qui surprît davantage et qui donnât plus d'admiration.

L'ARCHITECTURE CIVILE. — Les édifices privés gardent encore dans la forme architecturale proprement dite quelque chose des traditions du temps des Valois et d'Henri IV.

Le plan des grands hôtels seigneuriaux reste le plan en quadrilatère : porte cochère haute et large, avec mur sur la rue, cour intérieure bordée de bâtiments, dont le principal est au fond, élevé généralement d'un rez-de-chaussée et d'un étage (l'étage noble), surmonté de grands toits à la française (fig. 113).

La description de l'hôtel Tubeuf, œuvre de Le Muet, met bien en lumière les usages architecturaux du temps, avec une observation qu'il faut faire. C'est que, dans la plupart des hôtels, les maîtres n'avaient

pas à ménager la place et qu'en outre ils occupaient non pas un seul, mais plusieurs appartements, suivant les circonstances, les saisons, etc. On ne doit pas s'étonner si chacun d'eux ne présente pas l'ensemble complet et logique auquel nous sommes habitués.

« A l'égard des grands appartements... Le Muet les a répandus au premier et au second étage des ailes et des deux corps de logis... celui du maître : grande salle qui conduit à droite dans un grand cabinet, une chambre à alcôve et une petite chambre en retour sur l'aile gauche, appelée communément le serre-papier ; outre cela, deux salles à manger,



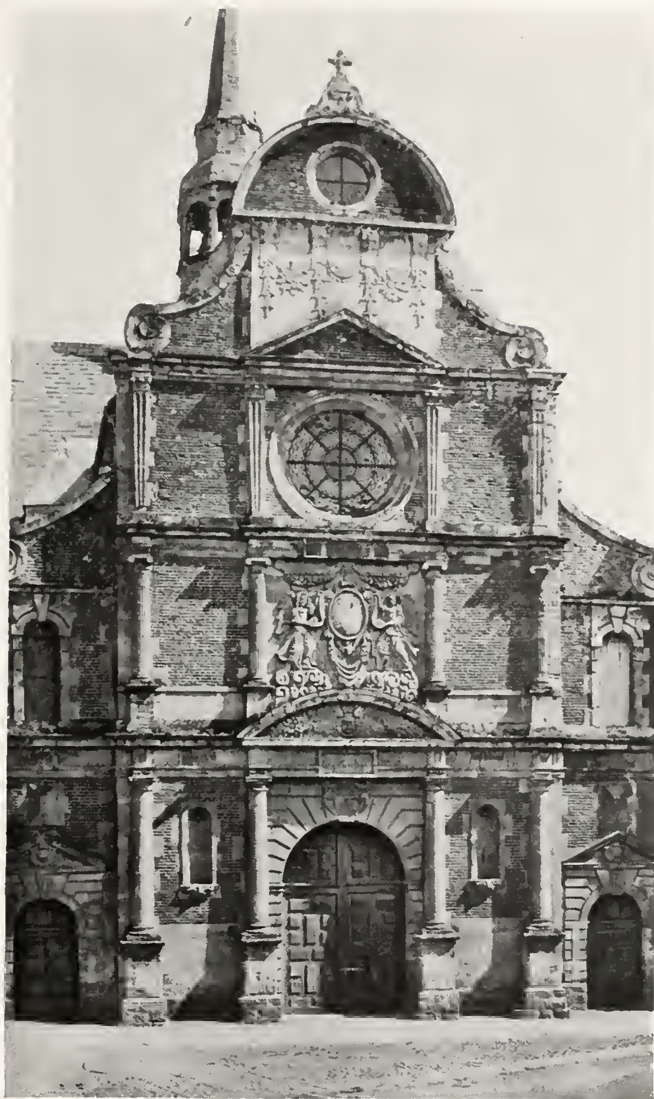
FIG. 115. — L'hôtel Séguier, à Paris, d'après J. Marot.

en été et en hiver, sont rattachées, dans l'aile droite, à la sommellerie, à la cuisine, à la cour des offices, au garde-manger et à la salle du commun. Au-dessus est l'appartement de la présidente, beaucoup plus vaste et plus magnifique. On y monte par un escalier à quatre noyaux, qui mène à une grande salle cintrée de menuiserie, commune à deux appartements : le premier et le plus grand consiste en une chambre de parade à alcôve, cintrée, et en une galerie, qui remplit le second étage de l'aile gauche ; le second, plus petit, est composé d'une chambre, d'un cabinet, d'un vestibule et d'une garde-robe, et dégagé, vers la cour des offices, par un escalier dérobé ; il est même si commode, ajoute Sauval, qu'on y loge plus souvent que dans l'autre, comme étant moins vaste et plus secret, au lieu que le premier semble n'avoir été fait que pour le luxe et les réceptions. »

Pour les châteaux, le plan en quadrilatère est également conservé, sauf quelques exceptions, mais il se développe avec plus d'aisance et

d'ampleur. Quelques-uns ont atteint des proportions grandioses, comme on le verra au cours de ce chapitre.

Dans les élévations des bâtiments civils, privés ou publics, deux styles sont employés : l'un où les architectes mettent en œuvre les ordres classiques, colonnes ou pilastres, frontons, dômes (dans les grands châteaux) ; avec discrétion cependant et en les subordonnant aux nécessités logiques de la construction, se servant du pilastre plus encore que de la colonne, gardant les grands toits apparents, les hautes cheminées de pierre, décorant les corniches et les entablements de modillons, de bucranes, mais renonçant à l'ornementation purement sculpturale, qui avait fini par déborder, au siècle précédent.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 114. — Chapelle du collège d'Eu (Seine-Inférieure).

L'autre style, qui fut aussi très à la mode, consista à supprimer presque entièrement les éléments des ordres, sauf les frontons aux portes et aux fenêtres et quelquefois les colonnes aux portes principales. Les parements extérieurs n'eurent d'autre décoration que les refends ou les bossages plus ou moins variés ; mais, dans l'un et l'autre style, les architectes s'attachèrent à réaliser une œuvre d'art dans les portails, où les beaux vantaux de bois de la porte cochère s'encadrèrent d'une décoration de pierre, tantôt puissante dans la simplicité de ses lignes, tantôt somptueuse (fig. 115).

Qu'est-ce que l'invention des mansardes attribuée à François Man-

sart? C'est tout simplement l'emploi du comble à pan coupé, qui permettait d'utiliser plus commodément pour l'habitation les parties de l'édifice sous les toits. « Le comble coupé ou brisé, dit l'architecte d'Aviler, est composé du vrai comble, qui est roide, et du faux-comble, qui est couché et qui en fait la partie supérieure. On l'appelle aussi comble à la mansarde, parce qu'on en attribue l'invention à François Mansart, célèbre architecte. »



Phot. Atget.

Fig. 115. — Portail de l'hôtel de Châlons, à Paris.

Presque tous les constructeurs continuèrent à employer la brique mêlée aux chaînages de pierre. On trouve ce procédé soit dans quelques églises, par exemple à la chapelle d'Eu, antérieure, il est vrai, de quelques années (fig. 114), soit surtout dans les hôtels et les châteaux : hôtel Tubeuf à Paris, châteaux de Cany, de Balleroy en province. Le premier château de Versailles est un spécimen célèbre et charmant de cette mode, qui dura même jusqu'à Louis XIV. L'usage était très répandu sous Louis XIII, puisqu'on a cru autrefois qu'il datait de ce temps, alors qu'il est bien antérieur.

Quels que soient le style et le procédé employés, les constructions ont un aspect un peu froid et sec, mais, dans celles qui méritent d'être étudiées, la régularité des lignes générales, la logique des distributions, la justesse des proportions, la sobriété même de la décoration donnent une impression de gravité, de dignité extérieure, qui rachète le défaut de grâce et de charme.

L'hôtel était presque toujours accompagné d'un jardin, peu étendu, on le comprend. Mais le château ne prend sa grande signification artistique que si on le replace au milieu du vaste parc dont il était entouré et avec lequel il faisait corps.

Si, du côté de l'entrée, il n'y avait ordinairement que l'avant-cour, sur l'autre façade se voyait d'abord un jardin, aux compartiments régulièrement dessinés, ornés de plantes coupées ras et agencées comme en broderies, ou de fleurs, avec, çà et là, des ifs taillés géométriquement. Des bassins avec jets d'eau en variaient et en animaient l'aspect. Plus loin, venait le parc proprement dit, de grandes allées rectilignes, un canal où les eaux étaient amenées à grands frais. Des architectures de fantaisie, portiques, grottes, terrasses, des statues complétaient la décoration. C'est le temps de Boyceau, qui écrivit avant 1638 un *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, et des Mollet : de Claude I[er], jardinier dessinateur du Roi en 1632, auteur du *Théâtre des plants et jardinages, contenant des secrets et des inventions incognens à tous ceux qui jusqu'à présent se sont meslez d'écrire sur cette matière* (1651), de Claude II († 1664), « premier jardinier du Roi et de ses jardins du Louvre, dessinateur ordinaire des plants et jardins de ses maisons royales ». On verra plus loin quelles merveilles ils réalisaient déjà, bien avant Versailles.

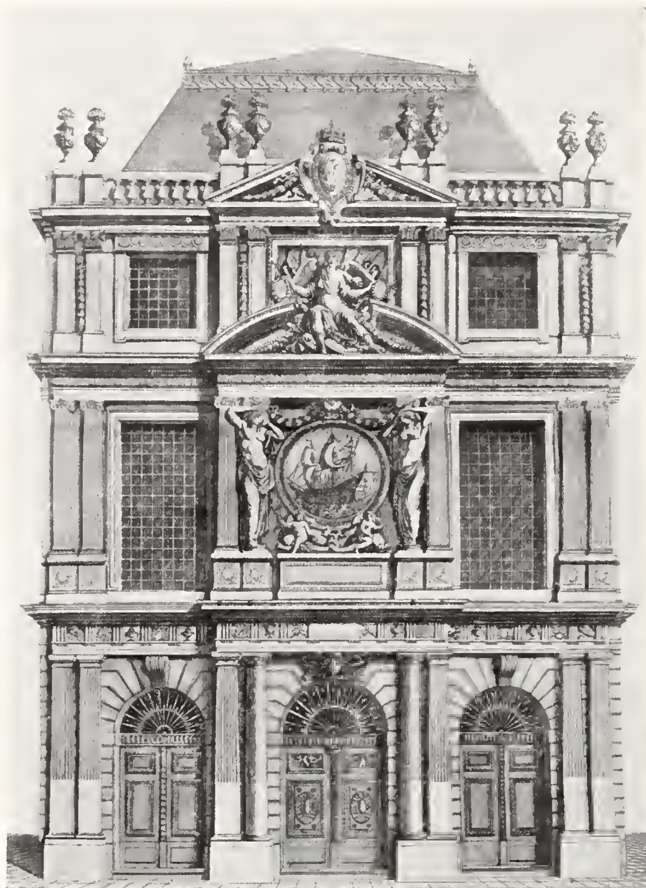


Fig. 116. — Décoration de l'escalier du château de Blois, d'après un dessin de J.-F. Blondel.
(Bibliothèque de l'Institut.)

La décoration intérieure des bâtiments était extrêmement somptueuse, surchargée, lourde (les contemporains parlent de la « grossièreté de l'ornementation »). On y mettait en œuvre les ordres antiques, sous la forme de colonnes ou de pilastres ; les entablements étaient couverts de modillons, de bucranes, de trophées, de guirlandes de fleurs et de fruits, d'enroulements de feuillages. Un des éléments les plus à la mode fut le cartouche très contourné, ou encore, au-dessus des portes, les frontons brisés, qui recevaient un buste ou les armoiries du propriétaire. Les boiseries se découpaient en fortes moulures, affectant surtout la forme de tore ou boudin. Les marbres de diverses couleurs commençaient à être importés d'Italie ; leur grande vogue se marquera encore sous Louis XIV. Les murs étaient souvent recouverts de tapisseries, de

cuirs ouvragés, ou bien revêtus de bois peints et dorés. Pour les plafonds, généralement voûtés, on réservait les fresques ou les tableaux encadrés dans de riches bordures de stuc ou de bois doré, avec des figures volantes. Nous y reviendrons à propos de la peinture (ci-après, ch. V). C'est un des traits les plus caractéristiques de l'art du XVII[e] siècle.

Dans une étude plus développée, il y aurait à tenir compte de quelques nuances. Les architectes de la génération antérieure à Mansart gardèrent davantage les habitudes de décoration qu'on rencontrait aux façades des châteaux de la fin du XVI[e] siècle, à Verneuil, à Charleval. L'hôtel Sully en offre encore un exemple. Ou bien on peut prendre l'idée de ce style essentiellement ornemental dans des monuments où le caractère d'utilité s'imposait moins, et dans certaines constructions provisoires, élevées à l'occasion de cérémonies. Un excellent type du premier genre serait le Pavillon de la Samaritaine, au Pont-Neuf, ou la Maison des marchands drapiers, œuvre de Jacques Bruand, qui date de la régence d'Anne d'Autriche. Le rez-de-chaussée supporte un entablement dorique, soutenu sur des colonnes et des pilastres du même ordre, entre lesquels s'ouvrent trois portes cintrées. Le premier étage se compose d'un grand motif central, encadré entre des pilastres ioniques, avec deux cariatides; dans le carré ainsi formé un œil-de-bœuf contient en bas-relief le vaisseau symbolique de la ville de Paris. Au-dessus un fronton rond est coupé au centre par un génie, tenant dans ses mains les médaillons du roi et de la reine mère. Le deuxième étage est d'ordre corinthien. Un fronton et un toit en comble coupé forment le couronnement de cette façade somp-


FIG. 117. — La Maison des marchands drapiers de Paris, d'après J. Marot.

tueuse, qui sent le décor plus encore que la composition constructive.

Elle fut admirée des contemporains pour la « beauté de son architecture, *quæ etiam incuriosos sui admiratione perstringit* », critiquée plus tard, comme contenant bien des licences, suivant l'expression alors consacrée. En effet, elle n'était guère conforme aux pures doctrines vitruviennes de l'époque.

La fantaisie se donna encore plus carrière dans la pyramide dressée pour le feu de joie, à l'occasion de la naissance de Louis XIV. Sur trois marches s'élevait un soubassement en péristyle octogonal composé de huit arcades, qui supportait à son tour un entablement surmonté de la pyramide proprement dite. Les colonnes étaient décorées de feuillages et de fleurs de lys. Des guirlandes couraient sous le cintre des arcades, qui abritaient huit statues de femmes vêtues à l'antique. L'entablement, coupé de huit écussons, avait reçu des armoiries et des navires symboliques. A la base de la pyramide trois Vertus étaient assises ; au-dessus d'elles, un Mars en guerrier romain. Au sommet enfin, que ceignait la couronne royale, se dressait une femme, allégorie de la Justice souveraine.

Architecture religieuse. — Les églises, nous l'avons dit, sont construites sur le modèle des églises d'Italie.

Le plan en est très régulier et ne diffère du plan gothique que par la simplicité. Il se borne presque à une nef très large, à un transept, à un chœur, derrière lequel se trouve souvent une chapelle de la Vierge. Les bas-côtés sont souvent réduits à deux passages assez étroits, ou remplacés par des chapelles donnant directement sur la nef même. L'orientation n'est pas nécessairement celle de la liturgie régulière. On a prétendu que Le Mercier avait fait adopter exceptionnellement le nord pour l'église Saint-Paul à Paris, mais l'Oratoire du Roule, la Visitation, Sainte-Élisabeth étaient tournées, les deux premières vers le nord, la troisième vers l'est, et l'église Saint-Roch est orientée vers le sud.

Le portail principal est à deux ou trois étages superposés. Au rez-de-chaussée, la porte centrale est accostée de deux portes secondaires ou de niches; au premier étage, une grande fenêtre en arcade, avec deux niches de chaque côté; au deuxième, une fenêtre ou niche couronnée d'un ou deux frontons. Chaque étage a son ordre de colonnes ou de pilastres, dorique généralement ou toscan au rez-de-chaussée, ionique au premier étage, corinthien ou composite au dernier. La porte principale s'encadre de colonnes et se couronne d'un fronton. La décoration consiste dans les statues que reçoivent les niches, dans les denticules, les oves, ou dans d'épaisses et lourdes guirlandes de feuillages et fruits. Un péristyle en saillie précède quelquefois la grande porte : au portail du Val-de-Grâce, par exemple, et à la Sorbonne, du côté nord. Une partie fâcheuse du

système de construction extérieure est l'adoption des consoles ou arcs-boutants renversés ou bombés, qui cessent presque d'être des procédés constructifs pour devenir des motifs ornementaux. Rien de plus disgracieux.

Le dôme (toujours à l'imitation de l'Italie) donne aux églises du



Phot. Neurdein.

Fig. 118. — Église du Val-de-Grâce.

XVII[e] siècle leur physionomie caractéristique. C'était, pour les artistes du temps, la grande œuvre architecturale, le chef-d'œuvre. On l'élevait sur pendentifs, au-dessus de la croisée du transept. La coupole, portée sur un tambour et surmontée de la lanterne, dominait tout l'édifice et l'annonçait au loin. Ce fut dans les villes modernes un aspect tout particulier, au lieu des tours et des clochers aigus du Moyen Age.

A l'intérieur, la nef se recouvre d'une voûte en berceau avec arcs dou-

bleaux, que supportent une série de piliers entre lesquels s'ouvrent des arcades. Tantôt elles montent jusqu'à la naissance de la voûte et elles sont alors coupées horizontalement par un rang de tribunes, tantôt elles se subdivisent en deux étages nettement marqués. La voûte, à sa retombée, s'ouvre par de larges fenêtres ou par des lunettes, dont la mode, aussi disgracieuse que celle des consoles renversées, s'introduisit partout. Les bas-côtés sont percés de fenêtres éclairant la nef.

L'ordre adopté était ordinairement le corinthien ou le composite, à cause de leur richesse décorative. L'entablement qui courait le long de la nef, au-dessus des arcades, recevait, dans sa frise et dans sa corniche, une décoration lourde, mais somptueuse.

Comme la peinture fut beaucoup moins employée dans les églises de France qu'en Italie, comme on renonça à la sculpture, il s'ensuivit que les intérieurs de pierre blanche prirent un air de rigidité et de froideur triste et austère. Ou bien, au contraire, on adopta, avec la pierre seule, un parti de décoration surabondante et sèche. On en a un exemple à la voûte du Val-de-Grâce (fig. 118).

LES ARTISTES

Jacques Le Mercier (1585?-1654). — Il reste encore bien des incertitudes sur la vie et les œuvres de Jacques Le Mercier, qui fut cependant l'architecte favori du cardinal de Richelieu et qui eut, de son vivant même, une très grande réputation.

Il naquit à Pontoise, en 1585 ou 1590. Il appartenait à la famille des artistes pontoisiens dont l'œuvre la plus célèbre est l'église Saint-Eustache à Paris. Il alla en Italie en 1607, y resta, dit-on, sept ans, séjourna surtout à Rome, comme tous ses contemporains, s'occupant « à mesurer tous les ouvrages des anciens ». D'ailleurs, sur ses travaux à Rome, sur son retour à Paris, on n'a que peu de renseignements. En 1618 seulement, on saisit enfin un document authentique : des gages de 1200 livres, comme architecte du Roi, et, de 1624 à sa mort, on suit à peu près sa carrière et retrouve les principales de ses œuvres : au Louvre, à la Sorbonne, à Rueil, au Palais-Cardinal, à Richelieu en Poitou. En 1639, on le voit mentionné avec le titre de premier architecte du Roi, aux gages de 3000 livres : en 1646, il remplace Mansart au Val-de-Grâce ; en 1653, il commence l'église Saint-Roch. C'est vers cette date sans doute qu'il donna des dessins pour la façade du Louvre, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, dessins qui ne furent pas exécutés. Il a construit nombre d'hôtels et de châteaux. On lui

attribue quelquefois, mais sans preuve, les églises de Saint-Pierre à Vannes, de Saint-Vincent à Blois, des Ardilliers à Saumur.

L'ÉGLISE DE L'ORATOIRE. — On ne sait s'il faut faire remonter à 1621 le début de son activité artistique, car on ne peut guère déterminer sa part dans la construction de l'église de l'Oratoire, commencée à cette date. Est-ce lui qui en donna le plan et le dessin? Est-ce Métezeau? Y eut-il collaboration entre les deux artistes? La question reste obscure. Certains auteurs lui attribuent au moins la chapelle circulaire élevée derrière le chœur, d'autres la donnent à François Mansart. Sauval parle de Métezeau et de Le Mercier, mais ne fait intervenir celui-ci que fort tard. Cette église, ajoute-t-il, est aussi belle que pas une d'Italie.



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 119. — Église des Ardilliers, à Saumur.

LE LOUVRE. — En 1624, Le Mercier entreprit les travaux d'agrandissement du Louvre. On a vu ci-dessus[1] qu'il s'agissait seulement d'élever au nord de l'aile construite par Lescot un grand pavillon faisant avant-corps, et de reproduire de l'autre côté le corps de logis du XVIe siècle. Nous n'avons qu'à renvoyer le lecteur à ce qui a été dit de ces travaux d'un ordre particulier.

LE PALAIS-CARDINAL. — Du Palais-Cardinal, devenu par la donation de Richelieu le Palais-Royal, presque rien ne subsiste que la galerie des proues, à l'est de la cour intérieure.

Construits sur des terrains irréguliers, au cours d'acquisitions et d'agrandissements successifs, les bâtiments ont été taxés d'incorrection par les théoriciens du XVIIe et du XVIIIe siècle. On a même prétendu que

1. Liv. XVI, ch. XIII.

Richelieu, pour couvrir son architecte préféré, en avait pris sur lui la responsabilité.

L'extérieur, à coup sûr, était extrêmement simple. Sur la rue Saint-Honoré le corps d'entrée, exceptionnellement à deux étages, s'ouvrait par une porte cantonnée de deux colonnes couplées; l'étage supérieur se couronnait d'un fronton. Aux extrémités de droite et de gauche s'élevaient deux avant-corps étroits, que suivaient deux ailes en retraite. Pas



Fig. 120.— Église de la Sorbonne. Façade sur la cour.

d'autre décoration que des refends. Le bâtiment du fond de la cour se présentait un peu plus orné, il y avait des bossages au rez-de-chaussée, des pilastres au premier étage et, au second, une construction à trois fenêtres, surmontée d'un ample cartouche.

LA SORBONNE. — Il faut distinguer dans la Sorbonne deux parties: les bâtiments, qui n'ont d'autre intérêt que leur style monacal; l'église, qui est œuvre d'art. Le plan en est simple: une nef et un chœur à deux travées; entre le chœur et la nef un transept, dont la croisée est surmontée d'un dôme. De chaque côté, quatre chapelles formant passage dans le sens de la longueur.

L'élévation, à l'extérieur, présente plus d'originalité, parce que Le

Mercier a dû construire deux portails d'égale importance, l'église donnant d'un côté sur une place et de l'autre sur la cour des bâtiments de la Sorbonne, qu'elle était, pour ainsi dire, destinée à consacrer. Cela dit, aucun des deux portails ne s'éloigne des types alors adoptés. Celui de la place se compose de deux étages, tous deux d'ordre corinthien. Celui de la cour présente au rez-de-chaussée la particularité d'un portique en saillie (à l'imitation du Panthéon de Rome). Les deux portails, comme l'église tout entière, sont dominés par la coupole, qui s'élève au-dessus d'un haut tambour.

La décoration architecturale est sobre, comme toujours chez Le Mercier. Le principal ornement consiste dans une vingtaine de statues répandues sur les portails et au-dessus des entablements. A l'intérieur, l'élévation se compose d'un étage d'arcades surmontées de larges fenêtres. Des statues, des peintures de Philippe de Champaigne, à la coupole, en rompaient un peu la monotonie. L'église ne reçut que beaucoup plus tard (en 1692) le tombeau de Richelieu.

LA VILLE ET LE CHATEAU DE RICHELIEU. — L'œuvre capitale de Le Mercier est celle qu'il accomplit à Richelieu en Poitou. Il n'y avait là qu'un petit village et un domaine, lieu ancestral du célèbre ministre. Celui-ci voulut, pour consacrer sa gloire et relever le passé de sa famille, construire tout d'un coup, dans ce pays ignoré, isolé, désert, non seulement un château, mais une ville entière. Quelques années suffirent à réaliser ce rêve.

Un quadrilatère géométriquement régulier, entouré de murs et de fossés, voilà la forme de la ville, où donnent accès quatre portes d'architecture rustique. Son plan est d'une rigueur mathématique : deux rues se coupant à angle droit. « La principale est composée de vingt-huit gros pavillons, tous à porte cochère et d'une même symétrie ; à chaque bout, il y a une place de 46 toises en carré, avec des pavillons doubles aux quatre coins. L'église est dans la place la plus proche du château. Elle est aussi propre qu'il y en ait dans le royaume.... Le Palais (de justice) et les Halles sont dans la même place, avec une fontaine dans un des coins. » Inutile de décrire l'église, elle est bâtie exactement sur le modèle de la Sorbonne, de l'Oratoire : du Gesù, à vrai dire. Quant aux pavillons, ils n'ont tous qu'une même forme, un même plan, un seul style.

Le château, au sud de la ville, se dressait au milieu de jardins et de bois, formant un immense domaine de trois lieues de tour, entouré de murs. Nous reproduisons, sauf quelques modifications, la description très claire qu'en a faite, au siècle suivant, l'architecte Jacques-François Blondel.

« On arrive au château par trois avenues, en face desquelles est pratiquée une demi-lune, fermée de murs de maçonnerie et flanquée de

quatre pavillons régulièrement disposés.... De l'avant-cour qui suit on passe dans la cour principale, qui a 45 toises (84 mètres) de largeur sur 85 (toises) de longueur, y compris la largeur du fossé qui entoure le château. Aux deux côtés de cette dernière cour, sont élevées deux grandes ailes de bâtiment, chacune de 57 toises de longueur. Ces ailes sont composées d'un grand avant-corps terminé en dôme, de deux arrière-corps et de deux pavillons.... Le frontispice placé à l'entrée de la cour d'honneur est composé de deux ordres, l'un ionique, l'autre dorique. Cette espèce d'arc de triomphe est terminé par un dôme de



Fig. 121. — Le château de Richelieu (Indre-et-Loire), d'après J. Marot.

pierre, surmonté d'une *Renommée* en bronze. Au-dessus du premier entablement, sont placées deux pyramides de marbre blanc et, au-dessus, dans deux niches, une *Vénus* et un *Apollon* antique, aussi de marbre blanc.... Dans toute l'élévation de cet édifice on compte près de cent figures antiques... et presque autant de bustes.... »

Cela n'empêchait pas que l'architecture proprement dite fût extrêmement sobre, plus froide encore que sobre. Le Mercier avait peu employé les ordres, il avait réduit les ornements à leur expression la plus simple. Il semble avoir cherché l'effet surtout dans la pondération des masses. Et, de fait, la façade tournée vers les jardins (fig. 122), composée d'un pavillon central et d'un dôme en avant-corps, auquel font équilibre deux ailes légèrement saillantes et d'amples toits français, donne une impression de puissance et de stabilité.

C'est aussi ferme, aussi rigide, aussi vigoureux et vaste que l'intelligence même du cardinal.

Le jardin était décoré suivant la mode du temps : des parterres de fleurs à broderies, un canal rectiligne, des bassins, des jets d'eau, un bois d'orangers, une grotte où était représentée la Tentation de saint Antoine, et partout des statues antiques ou modernes. Un peu plus loin, venait le bois, la forêt, percée de grandes avenues rectilignes, dont quelques-unes n'avaient pas moins d'une lieue de longueur.

Création factice et ville mort-née, dès le premier jour. Il faut entendre sur ce point le bon sens de La Fontaine :

Enfin elle est, à mon avis,
Mal située et bien bâtie;
On en a fait tous les logis
D'une pareille symétrie.
Ce sont des bâtiments fort hauts;
Leur aspect vous plairait sans faute,
Les dedans ont quelques défauts,
Le plus grand, c'est qu'ils manquent d'hôtes.

Il dit aussi, — en prose, — que « la ville aura bientôt la gloire d'être le plus beau village de l'univers. Elle est désertée petit à petit ».

Rien de changé depuis La Fontaine. Les hôtels du XVIIe siècle sont vides pour la plupart; on y entre par des portes toujours ouvertes, la pierre s'effrite, se rouille, pour ainsi dire,

Et de Jérusalem l'herbe couvre les murs!

Quant au château, il n'en reste plus rien que quelques communs, la Bande Noire l'a démoli au commencement du XIXe siècle. Les jardins, pendant longtemps laissés à eux-mêmes, ont été seuls reconstitués à peu près. L'eau coule de nouveau dans le grand canal.

Si Richelieu exprime bien l'esprit du ministre, il annonce quelque chose de Versailles, non seulement par sa splendeur, mais aussi par les idées qui en ont amené la construction : méconnaissance des lois naturelles, subordination des réalités à l'intelligence abstraite, confiance aveugle en sa propre infaillibilité, intervention de l'esprit de logique dans toute conception. Il y a de cela dans la pensée qui a présidé à la création de Richelieu, dans l'art de Le Mercier, dans l'art du XVIIe siècle, surtout peut-être de la première moitié du siècle. Il fallait y insister.

« Le Mercier, dit Sauval, était un peu lent, matériel, pesant, mais, en récompense, prévoyant, judicieux, profond, solide.... Il était grand architecte, ajoute-t-il, mais il n'entendait pas les ornements. » Cela paraît tout à fait exact. Il faut reconnaître à Le Mercier une certaine grandeur de conception, la facilité à distribuer heureusement des plans fort

amples, la connaissance et l'emploi correct des ordres. Mais on ne voit pas chez lui grande originalité. Ses églises ne sont que des interprétations plus ou moins libres des églises italiennes.

On ne peut nier que toutes les qualités qui font le charme de l'architecture de la Renaissance ou du XVIIIe siècle lui aient manqué : le sentiment des harmonies délicates, la grâce des inventions ornementales, l'ingéniosité des détails, je ne sais quel air de légèreté et, pour ainsi dire, d'allégresse, mais ses contemporains, eux aussi, avaient perdu ces mérites, et ils les avaient perdus parce qu'ils les dédaignaient. Peut-



Fig. 122. — Façade sur le parc du château de Richelieu, d'après J. Marot.

être cependant l'art de Le Mercier est-il plus particulièrement sévère, austère, on ajouterait volontiers morose.

F. Mansart. — François Mansart, fils d'un charpentier du Roi, naquit à Paris en 1598. Il étudia, dit-on, sous l'architecte Gautier, connu pour ses travaux à Rennes. On ne voit pas qu'il ait été en Italie. S'il faut en croire Jacques-François Blondel — suspect, à vrai dire, quand il s'agit des dates — il aurait construit, dès 1620, l'hôtel de Jars. La période de ses grands travaux commence vers 1630; elle s'ouvre par le portail de l'église des Feuillants de la rue Saint-Honoré, si la date de 1629 est préférable à celle de 1624, que l'on donne quelquefois. Dès lors, c'est jusqu'à sa mort une série d'œuvres, pour la plupart considérables par leur importance et leur intérêt esthétique : à Paris, l'église de la Visitation des Filles-Sainte-Marie de la rue Saint-Antoine (1632-1634), l'hôtel de la

Vrillière (1635-1638), l'église des Minimes de la place Royale, commencée en 1656, non achevée (fig. 125), le monastère et l'église du Val-de-Grâce (premiers travaux en 1645), qu'il ne lui fut pas donné de terminer. On y ajouterait la porte de l'hôtel Conti qui fit école, les travaux de l'hôtel Carnavalet, à cause de la célébrité de cette illustre maison, l'hôtel d'Aumont, à propos duquel cependant quelques doutes peuvent aussi s'élever.

Son œuvre en province est au moins aussi considérable : le grand corps de logis du château de Blois pour Gaston d'Orléans (1635); le château de



Fig. 125. — Église des Minimes, à Paris, d'après le projet de Mansart. Gravure de J. Marot.

Maisons (1642-1650); ceux de Balleroy (1626-1636), de Cany, de Berny, de Fresnes, qui lui sont attribués avec plus ou moins de certitude (les deux premiers fort douteux).

Le portail des Feuillants. — « Il consiste, écrit Sauval, en deux ordonnances de colonnes posées les unes sur les autres, la première, ionique, est ornée de huit colonnes, d'un grand portail au milieu, mais de deux grosses vilaines figures dans les entre-colonnes. La seconde, sur les angles, est enrichie de deux pyramides rustiques et parée, dans le milieu, de quatre colonnes corinthiennes, avec une grande arcade, le toit couronné d'un fronton, de deux figures et de quelques amortissements.... »

L'hôtel d'Aumont. — On a toujours prononcé le nom de Mansart, à propos de l'hôtel d'Aumont, rue de Jouy. Mais M. Sellier a constaté que Louis Le Vau reçut, en 1650, 204 livres pour les dessins et plans des

bâtiments, en même temps que 50 000 livres étaient payées aux divers entrepreneurs. Il faut donc lui donner une part dans cette œuvre très caractéristique de l'architecture privée au XVIIe siècle. Seulement on peut penser, avec le second Blondel, que Mansart fut appelé à remanier assez profondément l'hôtel commencé par Le Vau, et lui attribuer le corps de logis principal au fond de la cour d'entrée, une partie des deux ailes en retour et la façade qui donnait sur les jardins s'étendant vers la rue actuelle de l'Hôtel-de-Ville. Leurs proportions plus harmonieuses et leur décoration plus délicate, plus sobre, paraissent en effet mieux en rapport avec ce que nous savons du style de Mansart. Le Vau, dans ses premières constructions, est plus lourd et aussi plus compliqué. Les deux faces du corps de bâtiment sur la rue pourraient bien lui appartenir.



FIG. 124. — Château de Blois. Façade sur la cour, d'après un dessin de J.-F. Blondel.
(Bibliothèque de l'Institut.)

LE CHATEAU DE BLOIS. — Le corps de logis que Mansart éleva pour Gaston d'Orléans, au fond de la cour du château de Blois, souffre du désaccord profond de son style avec celui des constructions de Louis XII et de François Ier. On s'est complu à en opposer la froideur compassée à la vivacité, à la variété d'invention répandue dans les bâtiments du XVIe siècle. A cela s'est ajouté un grief, dont la responsabilité devrait peut-être retomber sur Gaston, s'il est vrai qu'il ait été question un moment de détruire tout ce qui existait avant 1635, pour arriver précisément à l'uniformité de style.

Il faut juger l'œuvre de Mansart en elle-même, on y trouvera des mérites ; ceux du temps, cela va de soi ; elle a de la tenue, de la puissance dans la sobriété, peut-être exagérée, de la décoration. Mais surtout Mansart a développé à l'intérieur un escalier d'une habileté technique,

d'une logique de disposition, d'une ampleur, dont l'effet très simple et très noble est certainement aussi architectural (fig. 112) et fait une impression d'aussi grand art que le célèbre escalier de François Ier. Ce sont justement deux conceptions différentes en présence.

LE CHATEAU DE MAISONS. — C'est entre 1642 et 1650 que Mansart construisit pour le président de Longueil le château de Maisons-sur-Seine, une de ses œuvres les plus complètes et les plus pures.

Le château était entouré de fossés, un pont donnait accès dans une



Phot. Atget

Fig. 125. — Le château de Maisons (Seine-et-Oise).

large cour, au fond de laquelle il s'élevait. Mansart n'avait gardé de l'ancienne forme en quadrilatère que deux pavillons à rez-de-chaussée, faisant avant-corps. La construction principale se composait de deux étages ornés de pilastres et surmontés de toits à la française et de hautes cheminées nettement apparentes. Au centre, l'architecte avait ménagé un pavillon en légère saillie, avec un troisième étage comprenant une fenêtre entre deux niches, que dominaient un fronton et un lanternon. La façade sur le jardin, conçue exactement dans le même style, se développait largement et simplement. L'ensemble était d'une fort belle et délicate harmonie, due à la justesse des proportions, à la combinaison très heureuse des pleins et des vides, aux belles lignes des toits français, qui accusaient sans rudesse et sans heurts la distribution des parties de

la façade, à la sobriété de la décoration, où les pilastres et quelques colonnes gardaient leur rôle discret de supports.

Mais la partie la plus originale et relativement la plus splendide était la grande écurie, aujourd'hui disparue. Elle se composait d'un long édifice, que terminaient aux extrémités deux pavillons formant saillie. Cette espèce de vaste galerie, composée d'un rez-de-chaussée, était coupée à son centre par une construction à deux étages, comprenant un péristyle de six colonnes, sur lequel s'ouvrait la porte principale. Un ample toit, que couronnait un lanternon, recouvrait le premier étage. Cette combinaison de masses horizontales et verticales se présentait avec autant de logique que d'ampleur.

A l'intérieur du château, il semble que Mansart ait été surtout préoccupé de l'emploi décoratif de la pierre laissée dans sa blancheur. C'est en ce sens qu'il avait conçu le grand vestibule, orné aux quatre angles d'aigles aux ailes éployées, armes des Longueil. Il y faisait aussi jouer au fer forgé un rôle considérable, si l'on en juge par les admirables portes, placées aujourd'hui au Louvre.

LE VAL-DE-GRACE. — Le Val-de-Grâce est un des édifices les plus considérables élevés au XVIIe siècle, et il porte en lui quelque chose de l'histoire du temps, surtout si l'on n'oublie pas le vaste monastère dont l'église est comme enveloppée. On sait que la reine Anne d'Autriche mêlait, comme tant de ses contemporaines, une dévotion sincère et mystique à une galanterie toute mondaine et même à des sentiments plus tendres. Elle voulut avoir son couvent à elle et, en 1624, elle avait recueilli au faubourg Saint-Jacques, dans des bâtiments élevés à la hâte, quelques religieuses de l'ordre de Saint-Benoît. Le nouveau monastère prit le nom d'Abbaye du Val-de-Grâce de Notre-Dame-de-la-Crèche. C'est là, dit-on, qu'elle fit le vœu d'élever une église à Dieu, s'il lui accordait un fils, et elle le renouvela, avec le roi, lorsqu'elle commença la grossesse d'où devait naître Louis XIV (5 septembre 1638). Les événements n'en permirent la réalisation que sept années plus tard.

Mansart fut chargé de construire l'église et le monastère, très agrandi. Le 21 février 1645, on commença les fouilles, qui furent singulièrement compliquées par la découverte de carrières qu'on avait ignorées. Pourtant on posa, en grande cérémonie, le 25 avril, la première pierre de la future église. Mais Mansart avait à peine construit la crypte et élevé les bâtiments à 3 mètres au-dessus du sol, qu'il fut révoqué, en octobre 1646.

Le Mercier, qui le remplaça, éleva la nef jusqu'à la hauteur de la corniche, puis la Fronde suspendit toute opération et Le Mercier mourut en 1654. A sa place on nomma Le Muet, à qui l'on adjoignit Le Duc, sans que nous sachions trop pourquoi. Peut-être Le Muet, qui était sur-

tout un architecte pratique, fut-il spécialement chargé de la construction du monastère et du cloître, commencés en 1655. Les historiens de l'église affirment qu'il n'est plus question de lui au Val-de-Grâce après 1658; Le Duc aurait donc achevé seul l'église, terminée en 1665. Pierre Mignard allait y peindre la célèbre fresque.

Dans tout cela quelle part faut-il faire à Mansart? Sans aucun doute, il est l'auteur du plan d'ensemble et c'est lui qui a donné le dessin de l'église. La preuve s'en trouve dans la médaille au revers de laquelle

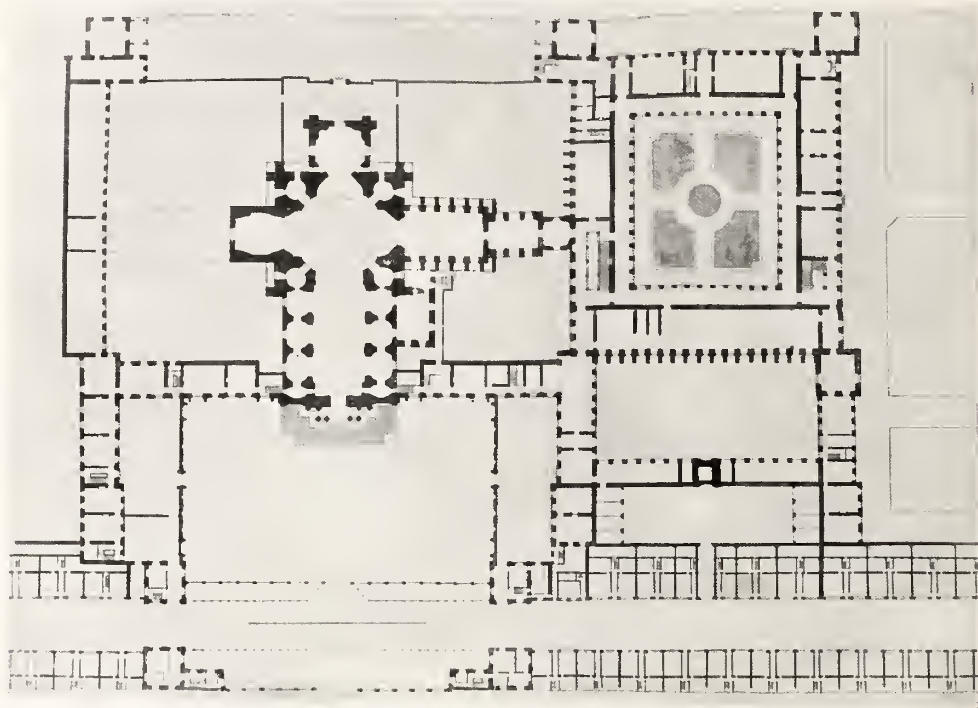


Fig. 126. — Plan du Val-de-Grâce, d'après J. Marot.

elle fut représentée, en 1645 (avec la date rétrospective de la naissance du roi, 1638).

Mais la médaille — si l'on doit la considérer comme exacte dans le détail — permet de constater que l'idée première de l'architecte fut à la fois respectée et modifiée en certaines parties. Ainsi l'ionique du rez-de-chaussée fut remplacé par un corinthien; les contreforts de l'ordre supérieur reçurent la forme de console renversée qu'ils n'avaient pas; à des obélisques décoratifs placés au même étage on substitua des lanternons à coupole.

Ces observations qu'a faites Ruprich-Robert ne sont pas les seules : au lieu de colonnes entourant le tambour qui soutient la coupole, les successeurs de Mansart adoptèrent des piliers massifs d'une très forte saillie; ils firent disparaître une sorte de baldaquin étrange qui sur-

montait le fronton de l'étage supérieur ; ils remplacèrent partout les obélisques par des statues. Quelques autres détails de moindre importance peuvent se négliger.

Ces modifications appartiendraient plutôt à Le Duc, puisque c'est lui qui a construit les parties supérieures et, dit-on, le portail. Une autre procéderait de Le Mercier : l'adjonction d'une chapelle dite du Saint-Sacrement à la partie postérieure du chœur. Il y a lieu de croire aussi que le cloître est de Le Muet, car il procède peu du style de Mansart.



Fig. 127. — Le Val-de-Grâce, d'après D. Marot.

Ruprich-Robert a loué certaines particularités du plan et de la construction de l'église : une petite galerie qui l'enveloppe presque entièrement, de façon à en mettre les différentes parties en communication par l'extérieur, et « qui présente un caractère de convenance et d'originalité ». Il loue aussi les contreforts vigoureux qui reçoivent la poussée des voûtes, où il trouve même un souvenir des traditions du Moyen Age. Il loue également la forme de la coupole (où l'on a substitué le fer à la charpente de bois en 1865), qui, à notre avis, est lourde et massive. Nous avons la même impression de lourdeur et de surcharge pour la voûte intérieure de l'église, décorée de médaillons de pierre d'un travail sec et rêche. Nous avons dit que c'est là un des défauts de la décoration dans cette partie du siècle.

Le cloître, avec ses voûtes d'arêtes, le réfectoire et les fenêtres en arc

brisé de l'ancienne salle capitulaire offrent une remarquable originalité et sembleraient facilement appartenir à une époque antérieure. Quoi qu'en dise Ruprich-Robert, on ne serait pas éloigné de penser que le réfectoire et la salle capitulaire faisaient partie des constructions où furent logées les religieuses en 1624 et que l'on conserva dans le nouveau monastère. On y aurait adapté le cloître où l'on aurait, pour cette raison, conservé quelque chose de l'ancien style.

Mansart fut très attaqué de son vivant ; on lui reprochait des spéculations suspectes (il n'était pas le seul architecte dans ce cas), des malversations ou des fautes graves dans ses devis et dans la conduite de ses travaux. Il courut sur lui, en 1651, une pièce satirique très violente : *La Mansarde ou portrait de l'architecte partisan : fidel avertissement à ceux qui font bastir, pour se garantir de ses grivelles et de ses ruines.* On rappelait l'épisode du Val-de-Grâce. On racontait qu'il s'entendait avec les entrepreneurs pour frauder les propriétaires, à moins qu'il ne fraudât les entrepreneurs eux-mêmes ou tous les deux à la fois. Calomnies? Pas absolument peut-être. Quand Sauval félicite Le Mercier de n'avoir jamais « fait faire de faux frais à ceux qui l'ont employé, ni rien abattu de ce qu'il avait basti », il paraît bien viser Mansart, par contraste. Et l'histoire des premiers travaux du Val-de-Grâce laisse sur l'architecte au moins un soupçon de négligence.

Geymüller a fait une observation curieuse. Comment s'expliquer, sinon par une copie directe, les ressemblances si frappantes entre le portail de l'église des Feuillants et les deux étages supérieurs du portail de l'église Saint-Gervais, œuvre de Salomon de Brosse? Mêmes ordres employés, même disposition de ces ordres, même distribution des vides et des pleins. La seule différence importante (car la substitution de deux pyramides tronquées à deux statues n'est qu'un détail) consiste dans un grand couronnement superposé par Mansart au fronton de l'étage supérieur. Encore semble-t-il que l'idée se trouvait en germe chez de Brosse même. Prétendra-t-on que ces formes étaient d'un emploi si courant depuis le XVI[e] siècle qu'elles devenaient comme des poncifs à la disposition de tous? Du moins les autres architectes faisaient-ils jouer ces éléments d'une façon qui leur appartenait.

Faut-il donc nier que Mansart ait eu des conceptions originales et un style qui lui appartienne en propre ? A coup sûr, son style participe de celui de son temps et cela n'a rien qui doive nous surprendre ni le diminuer. Mais, à étudier de près ses œuvres, on croit pouvoir constater que son art est surtout harmonieux, distingué, d'une heureuse et élégante simplicité. Il manie d'une manière plus libre les éléments antiques qu'il emploie; il a, au moins dans certaines de ses constructions, une heureuse aisance. On ne trouve pas chez lui la vigueur ou l'ampleur

de Le Mercier, mais on n'en rencontre pas non plus la lourdeur.

Enfin l'architecte des Feuillants, de Sainte-Marie-de-la-Visitation, du Val-de-Grâce, de Blois, de Maisons, se montre plus varié que ses contemporains dans l'étude des formes générales et la combinaison des formes particulières.

Il est certain que Mansart eut une grande réputation; au cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, il fut toujours présenté comme un des maîtres de l'architecture française. Saint-Simon (peut-être pour l'opposer à Jules Hardouin, qu'il détestait) l'appelle le « grand Mansart ». D'Aviler le



Phot. Neurdein.

Fig. 128. — Le château de Cany (Seine-Inférieure).

met au premier rang avec de Brosse. Encore aujourd'hui, certains historiens de l'architecture tendent à placer François au-dessus de Jules Hardouin, peut-être parce qu'ils connaissent l'un mieux que l'autre.

Clément II Métezeau. — Il y a encore bien de l'inconnu dans la vie et l'œuvre de Clément II Métezeau. Né à Dreux en 1581, mort en 1652, il appartenait à une famille d'artistes, à la fois ingénieurs et architectes, dont les ancêtres remontaient à la fin du XVe siècle. Son œuvre d'ingénieur est bien plus célèbre que ses travaux d'architecture, puisque c'est lui qui construisit avec Jean Thériot la digue de la Rochelle, lors du fameux siège de la ville en 1628. On lui attribue les châteaux de La Meilleraye en Poitou, de Chilly, l'hôtel de Longueville. Il commença, dit-on,

en 1621, la nef de l'église de l'Oratoire, qui fut peut-être achevée par Le Mercier (voir ci-dessus, p. 180).

Mais il grandirait singulièrement, s'il fallait admettre, suivant les uns, qu'il collabora avec Salomon de Brosse à la façade de l'église Saint-Gervais, ou même, suivant d'autres, qu'il en serait l'auteur principal. Un problème de ce genre se poserait, dit-on, à propos du Luxembourg. Que ce soit extrêmement douteux, oui, mais que Métezeau ait tenu une place considérable dans son temps, en voici deux preuves : en 1625, il recevait la somme de 2500 livres, « attendu le service auquel il sera de nouveau assujetti pour prendre garde et avoir l'œil à la continuation du bastiment neuf du Louvre », et, en 1636, 3000 livres sans diminution, « attendu son mérite et ses services ». Or, ce sont les sommes les plus fortes attribuées aux architectes ses contemporains.

Le second Blondel dit de lui : « Cet architecte a bâti plusieurs édifices d'un goût semi-gothique, mais assez correct. »

Jean I Du Cerceau. — Jean I Du Cerceau (av. 1590, ap. 1649) est le dernier représentant connu de cette famille d'architectes célèbres au cours du XVIe siècle.

Il faut lui faire une place, car il a construit deux hôtels dignes d'attirer l'attention. En 1624, il éleva (on l'admet généralement) l'hôtel dit plus tard de Sully (rue Saint-Antoine), construction fort intéressante, parce qu'on y retrouve, dans la décoration, le style un peu exubérant et l'emploi de la sculpture qui caractérisent la mode de la fin du siècle précédent. Il édifia aussi, de 1624 à 1630, le fameux hôtel de Bretonvilliers, à la pointe orientale de l'île Saint-Louis. A en juger par les gravures, c'était une construction considérable. Le principal corps de logis, suivant l'usage consacré, se dressait au fond d'une cour rectangulaire, fermée de deux côtés par des bâtiments à rez-de-chaussée, entresol et premier étage et, du côté de la rue, par une galerie à simple rez-de-chaussée. A l'est, le corps principal donnait sur un jardin, que bordait à droite une galerie à deux étages. L'architecture était simple. Pas d'ordres antiques : seulement des frontons discrets surmontant les fenêtres de l'étage noble, et, à l'avant-corps central et aux deux ailes, des montants en refend. L'ensemble était élégant, riche sans surabondance.

Le Muet. — Le Muet (1591-1669) est surtout connu — cela ne veut pas dire qu'il le soit beaucoup — par son *Art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, où il donne des plans et des dessins de maisons particulières, depuis les plus modestes jusqu'aux plus considérables. L'ouvrage eut au moins deux éditions. Celle de 1647 contient les *augmentations de nouveaux bâtiments faits en France par le sieur Le Muet*. Elle

renseigne ainsi sur ses œuvres, quelques-unes assez oubliées par ailleurs : à Paris, les hôtels d'Avaux, de Chevreuse-Luynes, Tubeuf; en province, les châteaux de Chavigny en Touraine, de Ponts en Champagne, la cour d'honneur et la porte principale du château de Tanlay.

On a vu ci-dessus quel problème se pose à propos du Val-de-Grâce, et que Le Muet pourrait être l'auteur du cloître. L'église des Petits-Pères fut commencée par lui, mais achevée seulement au XVIIIe siècle.

Comme le style de Le Muet ne se distingue guère de celui de ses contemporains ou plutôt de ses prédécesseurs immédiats, il n'y a pas grand chose à en dire.



Phot. Atget.

FIG. 129. — La cour de l'hôtel de Beauvais, à Paris.

ANTOINE LE PAULTRE (1621-1691). — Bien qu'Antoine Le Paultre soit né en 1621 et ait vécu jusqu'en 1691, il appartient plutôt par ses œuvres et par son style à la première moitié du siècle. Il construisit, de 1646 à 1648, l'église de Port-Royal au faubourg Saint-Jacques, un château pour M. de Boisfranc à Saint-Ouen et, vers 1650 ou 1655, l'hôtel de Beauvais, rue Saint-Antoine. Ce dernier est très caractéristique de sa manière, en même temps que de l'architecture de l'époque.

Le terrain sur lequel il devait s'élever forme une sorte de trapèze irrégulier, entre la rue Saint-Antoine (rue François-Miron aujourd'hui) et la rue de Jouy. Le Paultre plaça la façade principale sur la rue Saint-Antoine. Une longue entrée y donnait accès à une cour en forme à demi ovale, bordée d'une colonnade, et sur la droite de laquelle s'appuyaient les constructions portées jusqu'à la rue de Jouy. Il composait

ainsi deux massifs principaux indépendants l'un de l'autre et reliés pourtant par la cour et par une galerie au premier étage. A la gauche de l'entrée, un escalier large et ample menait aux appartements principaux. Un vestibule, un grand salon, une chambre de parade à alcôve, sur la rue Saint-Antoine, et la galerie, éclairée d'un côté par la cour, de l'autre par un petit jardin en terrasse, en composaient la distribution essentielle.

Le second Blondel a fort bien jugé Le Paultre : il parle du beau coup d'œil de l'entrée de l'hôtel, avec la perspective qui se prolonge jusqu'au fond de la cour. Mais il ajoute que la décoration de la façade « tient de



Fig. 150. — Le Versailles de Louis XIII, d'après Israël Silvestre.

cet air de pesanteur que nous avons dit être le goût dominant de Le Paultre, dans lequel néanmoins on remarque une expression mâle, ferme et nourrie ». Ces derniers mots ne doivent pas être acceptés sans réserves.

Leroy. — Le nom de Leroy n'avait jamais été prononcé nulle part, jusqu'au jour où M. Batiffol a établi que cet artiste inconnu était l'architecte du château de Versailles antérieur à celui de Louis XIV, et dont une partie subsiste encore au fond de la cour de marbre. Il aurait été bâti, non pas en 1624, mais en 1630 ou 1631, succédant à une petite maison de chasse.

Ce château souvent décrit avait l'aspect d'une demeure de particulier riche. Il se composait de trois corps de logis à angle droit, avec galerie à rez-de-chaussée du côté de l'entrée. Pas de pilastres, pas de colonnes à l'antique, pas de coupole. Des murs de briques avec chaînages de pierre

blanche, de larges fenêtres, des toits à la française : un ensemble élégant dans sa simplicité, pittoresque, coloré.

De Leroy, à qui cette charmante construction fait honneur, on sait peu de chose. Il était ingénieur en même temps qu'architecte de Gaston et de Louis XIII; il présenta, en 1624, un projet pour les travaux du Louvre. Il aurait collaboré aux premiers travaux de l'église Saint-Sulpice, et le recueil de Marot contient la vue d'une maison bâtie par lui rue du Mail, mais dont le style paraît postérieur. Voilà tout pour le moment.



Phot Atget.

Fig. 151. — L'hôtel Lambert, à Paris.

Le Vau. — Louis Le Vau, né vers 1612, mort en 1670, mérite une place plus grande que celle qui lui a été jusqu'à présent attribuée. Son œuvre et sa vie appartiennent autant à la première qu'à la seconde moitié du siècle, et réciproquement.

Il était fils d'un Louis Le Vau, maître des œuvres des bâtiments du roi à Fontainebleau. On n'a guère de renseignements sur lui avant 1640, date à laquelle il commença l'hôtel Lambert. A partir de ce moment, il fut très occupé par le roi ou les particuliers. En 1656, il touchait 3000 livres sans réduction, « attendu le service qu'il rend ». On faisait allusion sans doute à ses travaux du Louvre, où il avait remplacé Le Mercier, mort en 1654. En 1656, il commençait pour Fouquet le château de Vaux. Un peu plus tard, il construisit les bâtiments neufs du château de Vincennes.

Il continua, en 1655, l'église Saint-Sulpice, commencée par Gamard dix ans auparavant. Il bâtit à Paris un grand nombre de maisons ou d'hôtels

(Hesselin, Lauzun, Rohan, etc.); en province, les châteaux du Saint-Sépulcre (près de Troyes), du Raincy, de Lignières etc.

L'HOTEL LAMBERT. — Sur un terrain s'étendant en triangle, à la pointe de l'île Saint-Louis, Le Vau plaça au sommet le jardin, à la base l'hôtel, ayant son entrée sur la rue, un dégagement vers la Seine. La conception originale consista à prolonger au nord, sur le jardin, une aile en équerre, formant galerie. Les appartements principaux donnaient d'un côté sur une cour, de l'autre sur la rue même. Plan ingénieux à coup sûr, mais la décoration architecturale est lourde, massive, incohérente.



Phot. Neurdein.

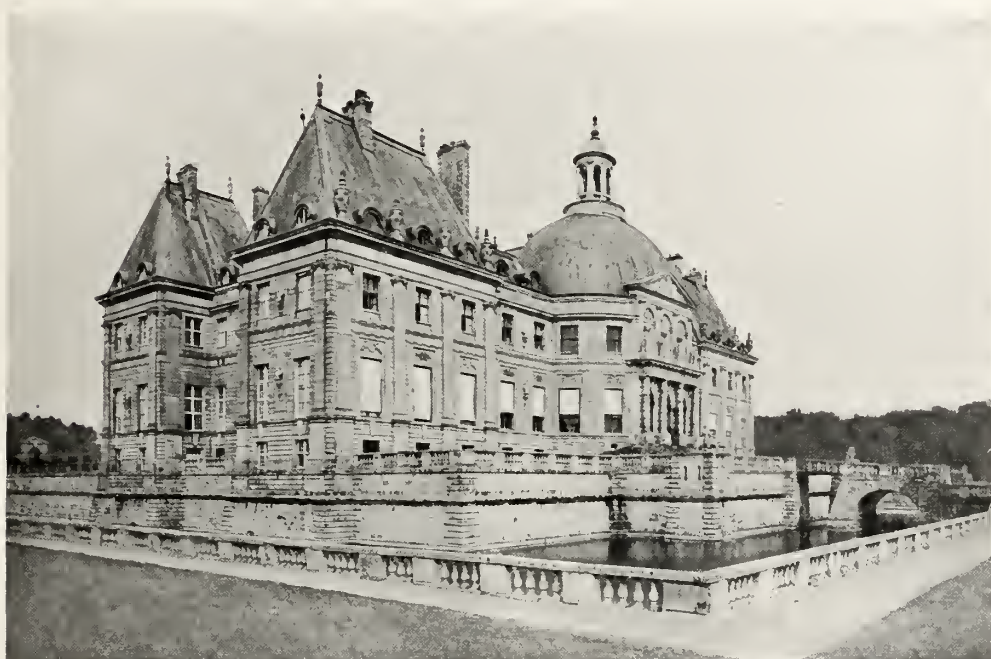
Fig. 152. — Le château de Vaux (Seine-et-Marne). Façade sur l'entrée.

L'ordre colossal employé dans certaines parties n'a aucun lien avec les parties voisines, ni aucune raison d'être; les proportions sont mal observées. Le second Blondel l'a remarqué, alors qu'il reproche à Le Vau « des licences ». Le principal mérite peut-être fut de fournir à Le Brun et à Le Sueur le prétexte d'une belle décoration picturale.

LE CHATEAU DE VAUX. — Le château de Vaux-le-Vicomte paraît bien n'avoir été commencé qu'en l'année 1656, mais les plans en avaient été combinés et discutés au moins dès 1655. Il était à peu près terminé en 1661, après cinq années de travaux hâtifs. Le Vau y réalisa une œuvre puissante, qu'il faut envisager dans l'ensemble des offices, des jardins et du château. Une vaste cour d'entrée, bordée de communs, où la brique alterne avec la pierre, et, au fond, l'édifice principal, vers lequel toute la perspective converge, tel est le thème essentiel et original, différent de

celui du château de Richelieu. En effet, tandis qu'à Richelieu l'œil était conduit vers le corps de logis principal par une série de perspectives rétrécies, formées d'avant-cours et de cours successives, l'édifice de Le Vau fait masse et le regard l'embrasse tout entier d'une seule vue. Plus de plan en quadrilatère. Mansart y avait de même renoncé à Maisons (voir ci-dessus, p. 188).

La façade de l'ouest comporte un corps central en légère retraite et, aux extrémités, deux avant-corps en saillie peu prononcée. Celle de l'est, vers les jardins, se développe en une longue ligne, que varie seule-



Phot. Neurdein.

Fig. 155. — Le château de Vaux (Seine-et-Marne). Façade sur les jardins.

ment au centre un avant-corps en quart de cercle, dont quatre colonnes détachées accentuent la saillie. Mais, dans la première façade, le massif du centre est surchargé au rez-de-chaussée d'un lourd fronton, sur lequel pèsent encore deux statues volumineuses. La seconde, surmontée d'un fronton superposé au pavillon central, est écrasée par un des dômes les plus disgracieux qu'aient imaginés les architectes du XVIIe siècle. Même lourdeur, même manque d'harmonie dans la décoration intérieure, où seul triomphe Le Brun, que nous retrouverons.

Que l'œuvre vue, non plus dans le détail de ses formes, mais dans l'ampleur des horizons, dans le cadre de jardins où elle est placée, reprenne une beauté particulière, cela est en accord avec toute l'architecture des châteaux du temps et montre, si l'on veut, que Louis Le Vau, qui avait peu de goût, avait du moins dans l'esprit une certaine puissance.

A vrai dire, on trouve chez lui plusieurs styles successifs ou contemporains. A côté de l'hôtel Lambert ou du château de Vaux, le château du Raincy offre une simplicité de lignes d'un caractère plus classique; la façade du château de Vincennes sur le jardin, traitée en arc de triomphe, avec des arcades ouvertes de chaque côté, présente un décor élégant et somptueux. Le Vau même, et il faut y insister dès à présent, se montrera capable de se renouveler, car si nous ne parlons ici que de ses œuvres antérieures à 1660, on doit noter que, dans les dix dernières années de sa vie, il édifia les bâtiments et l'église du collège des Quatre-Nations, et que non seulement il a précédé Mansart à Versailles, mais il y a fixé le style du nouveau château.

« A les considérer dans l'ensemble de leurs productions, les artistes de l'époque paraissent avoir eu l'amour de leur art; ils l'étudièrent et ils le méditèrent; ils crurent de bonne foi que l'antiquité et l'Italie de la Renaissance avaient fixé à jamais les principes du beau. S'ils manquèrent d'imagination, de grâce, de charme, il faut s'en prendre à leur temps aussi bien qu'à eux-mêmes, car leur mérite a consisté peut-être à suivre exactement leur temps. Comme lui, ils pensèrent que l'esprit humain avait d'autant plus de force qu'il se concentrait davantage; comme lui, ils virent dans la raison la qualité maîtresse, ils n'eurent confiance que dans les théories, ils ramenèrent tout à l'abstraction. Sans comparer autrement que dans leur inspiration première des choses d'ailleurs si différentes, il est permis de rapprocher la politique, la littérature et l'architecture de cette période. S'il est vrai que les conceptions de Richelieu se distinguent par l'élimination résolue de tous les éléments considérés comme secondaires, il en est bien de même aussi dans l'art d'écrire, de même aussi dans l'art de construire. Et ce mot *construire* est un de ceux qui conviendraient le mieux à toutes les œuvres du temps. »

BIBLIOGRAPHIE

Afin d'éviter les répétitions et les doubles emplois, nous nous bornons ici à renvoyer — d'une part, aux Bibliographies des Tome IV, p. 68 (pour les rapports avec l'Italie) et Tome V, p. 755, où l'on trouvera l'indication des ouvrages généraux que nous aurions à signaler; — d'autre part, à la Bibliographie qui sera donnée dans la seconde partie du Tome VI, à la fin du chapitre sur *L'architecture en France au temps de Louis XIV*.

CHAPITRE V

LA PEINTURE ET LA GRAVURE EN FRANCE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIE SIÈCLE[1]

GÉNÉRALITÉS

Il y a dans la peinture, comme dans l'architecture, un style du xviie siècle[2]. Style différent de celui des prédécesseurs immédiats : les Du Breuil, les Dubois, les Fréminet; différent aussi de celui de l'école de Fontainebleau et de son célèbre représentant, Primatice.

La date approximative des débuts de cet art en partie nouveau se placerait au moment où Vouet revint d'Italie en 1627.

I. LES INFLUENCES

L'antiquité et l'Italie. — C'est bien de l'Italie, en effet, qu'il allait procéder : de l'Italie gréco-romaine; de l'Italie du xvie siècle, c'est-à-dire de Raphaël; de l'Italie contemporaine, c'est-à-dire des Carrache.

Le problème consistera à découvrir comment, venu ainsi du passé et de l'étranger, il se francisa au contact et par l'action de nos artistes nationaux, jusqu'à devenir presque le type achevé et l'origine de tout notre art moderne.

L'influence de l'Italie s'explique par l'histoire des rapports de la France avec la Péninsule, depuis la fin du xve siècle : ils continuèrent aussi actifs au xviie. Presque tous les Français de distinction, qu'ils y

1. Par M. Henry Lemonnier.
2. Voir ci-dessus p. 165. et p. 166-169 (pour la question des influences).

fussent appelés ou non par des fonctions officielles, allèrent en Italie. Le voyage était pour les jeunes gens un complément d'éducation, comme jadis celui d'Athènes pour les Romains. Quant aux artistes, surtout aux peintres et aux sculpteurs, non seulement ils franchirent les Alpes, mais ils se fixèrent à Rome, et le plus souvent pour longtemps : Vouet pour quatorze ans, Poussin et Lorrain pour toute leur vie.

A la date où ils s'y trouvaient, l'antiquité avait depuis longtemps reparu : la plupart des statues avaient été exhumées et les monuments étudiés et relevés. Dès leur arrivée, ils regardaient partout et dessinaient tout ce qu'ils voyaient. Perrier publia deux recueils de statues, bas-reliefs, etc. Errard, qui « fit plus de dessins (d'antiques) à lui seul que d'autres réunis n'en auraient pu faire », grava les plus beaux vases anciens. Le Brun fit d'innombrables croquis d'armes, costumes, etc., et l'on connaît la passion de Poussin pour les statues gréco-romaines.

La Renaissance italienne n'était pas moins étudiée, celle du XVIe siècle, s'entend, car, du XVe, on ne citait guère que Mantegna et Alberti. Raphaël était le maître par excellence, ainsi que quelques-uns de ses disciples. Michel-Ange et Léonard étaient plus admirés et discutés que pris pour modèles. Le Corrège, Titien, Véronèse, très goûtés, se classaient dans le groupe dit de l'école lombarde, souvent opposée à la grande et pure école romaine.

Venaient enfin les contemporains, c'est-à-dire l'école bolonaise, les Carrache et leurs disciples. Annibal était mort en 1609, en pleine gloire. Le Guide, l'Albane, le Dominiquin, le Guerchin étaient considérés comme des maîtres. Les représentants du réalisme, Michel-Ange de Caravage, Ribera, avaient des imitateurs parmi nos nationaux, et des artistes oubliés ou à peu près, Lanfranc, les Procaccini, Cesari, Spada, les Zuccheri, ont laissé leurs traces visibles dans plus d'un tableau français de l'époque.

L'EXPANSION ITALIENNE EN FRANCE. — Tout cela explique pourquoi l'on citait comme caractéristique et fâcheux pour un artiste le fait de n'avoir pas vu l'Italie. Les biographes ne manquent pas de le signaler à propos de Le Sueur, de La Hire, de Philippe de Champaigne, etc.

La société du temps ne se faisait pas moins italienne par ses goûts littéraires. L'*Aminta* du Tasse fut traduite en 1596, rééditée dès 1598; le *Pastor fido* de Guarini eut trois éditions françaises en 1595, en 1610, en 1637. On sait que Mme de Sévigné encore aima de passion la littérature italienne et que Boileau jugea nécessaire de diminuer le Tasse au profit de Virgile. Les amateurs s'attachaient tous à acquérir pour leurs collections des œuvres italiennes. Richelieu, Mazarin, Gaston d'Orléans,

Fouquet achetaient des statues, des bustes, des tableaux. Richelieu avait dans son château du Poitou des statuettes de Jean Bologne, des Mantegna, des Titien; Antiquité et Italie moderne se confondaient facilement dans les galeries. La correspondance de Poussin est pleine de renseignements sur cette mode ou bien encore sur celle des copies d'œuvres de maîtres. Tout paraissait bon à prendre, Raphaël, le Parmesan, les Carrache, comme les antiques.

On s'explique ainsi le prix qu'on attachait à faire venir en France des artistes péninsulaires. Le gouvernement de Louis XIII essaya d'attirer le sculpteur Duquesnoy, le peintre Pierre de Cortone, que « les maudits Espagnols, par leurs intrigues, retiennent en deçà des monts ». Poussin était obligé de mettre Sublet de Noyers en garde contre d'autres choix peu justifiés, à tel point tout ce qui venait de là-bas était jugé sur étiquette.

Pourtant, ce n'est pas au temps de Richelieu que l'italianisme prit des proportions considérables. Mais, avec Mazarin, il se produisit un renouveau d'immigration presque aussi active qu'au temps de François I[er]. Le goût du premier ministre domina pendant près de vingt ans. Il aimait singulièrement le théâtre, surtout l'opéra et ses pompes. Or, les Italiens étaient passés maîtres en fait de décors aussi bien qu'en fait de ballets. Sabbattini venait précisément de publier, en 1638, la *Practica di fabricar scene e machine né teatri*. Aussi le cardinal attira des chanteurs, des danseurs, des machinistes, des musiciens. En 1645, on joua *la Finta pazza*, avec les machines de Torelli et des ballets de Balbi; en 1647, l'*Orfeo*, de Luigi Rossi. Même pour l'*Andromède* de Corneille, on s'adressa à Torelli, « magicien expert et faiseur de miracles », comme écrira La Fontaine; et Corneille disait : « J'ai réuni pour la faire admirer (la pompe théâtrale) tout ce qu'ont de plus beau la France et l'Italie ».

On n'a peut-être pas fait assez attention à la place qu'occupèrent les peintres Borzoni, Grimaldi et surtout Romanelli.

Le premier peignit des paysages très admirés dans le vestibule des appartements d'Anne d'Autriche au Louvre; il devint académicien en 1663, et son nom se francisa sous la forme de Bourson. Romanelli (Giovanni Francesco) était un élève de Pierre de Cortone; il vint en France et, après avoir décoré l'hôtel du surintendant Émeri, devint le peintre favori du Cardinal, qui l'employa avec Grimaldi aux peintures de son palais, où il figura *Apollon et Daphné*, le *Jugement de Pâris*, *Romulus et Rémus*, etc., et lui confia toute la décoration des appartements d'Anne d'Autriche au rez-de-chaussée de la petite galerie du Louvre (aujourd'hui salles des Empereurs romains). La Bible, la mythologie, l'allégorie, l'histoire y sont employées dans un vaste cycle : *Judith et Holopherne*, *Diane et Actéon*, *Minerve entourée des figures des Sciences, des Arts et du Com-*

merce, *Romulus et Rémus*, *Cincinnatus*, etc. C'était une œuvre considérable, enrichie de stucs, de figures volantes dues — celles-ci — aux sculpteurs français (fig. 154). Telle qu'elle est aujourd'hui, restaurée, refaite même dans certaines parties, elle dénote, comme tout l'art italien du temps, un très vif instinct des conditions de l'art décoratif monumental.

On admettra, du reste, que cette reprise d'intervention italienne ait été surtout affaire de cour, mode d'un groupe particulier, qui n'était pas toute la société française. En même temps qu'une opposition violente à l'Italien Mazarin, il se fit une réaction contre cet ultramontanisme artistique. Il ne faut donc ni absolument négliger, ni exagérer cette recrudescence d'action étrangère, dont peut-être les effets se feront surtout sentir pendant les premières années du gouvernement personnel de Louis XIV.



Phot. Alinari.

Fig. 154. — Plafond de la salle des Antonins. Palais du Louvre.

Quelle place faut-il donner aux théories italiennes dans l'étude des influences? L'ouvrage doctrinal le plus célèbre était alors celui de Lomazzo : *Idea del tempio della pittura*, publié en 1584. Mais cette œuvre symbolique, compliquée, étrange autant que banale, ne semble guère avoir été lue que par Poussin. Même observation pour l'ouvrage célèbre de Junius : *De pictura veterum*, qui d'ailleurs ne parut qu'en 1637 et ne fut traduit que plus tard, ainsi qu'une partie du Lomazzo (en 1649).

Les Flandres. — On serait tenté de trouver dans l'art flamand le contre-poids à la pesée de l'Italie sur notre esprit. Il existait depuis 1626 une confrérie de nation flamande à Saint-Germain-des-Prés. En effet, il venait en France beaucoup d'artistes des Pays-Bas. Certains ne firent

qu'y passer, Rubens ou Van Dyck, Van Aelst, Zeemann; d'autres s'y fixèrent : Fouquières, qui « excella dans le paysage »; Van Mol; Hans, peintre en miniature; le premier Vleugels, Van Swanevelt, un paysagiste qui occupa une grande place dans son temps; Juste d'Egmont, beau portraitiste; Nicasius Bernaërt, Van Boucle, disciple de Snyders, qui « gagnait tout ce qu'il voulait à peindre des animaux »; Jean Valdor de Liége, qui illustra les *Triomphes de Louis le Juste, XIIIe du nom*. Encore réservons-nous, pour le mettre à part, Philippe de Champaigne, qui appela auprès de lui son neveu Jean-Baptiste.



Phot. Braun et Cie

Fig. 155. — Descente de croix, par Van Mol.
(Musée du Louvre.)

Seulement on n'oubliera pas qu'au commencement du XVIIe siècle les arts du Nord étaient déjà italianisés, même chez Rubens. Que les autres peintres fixés en France n'aient pas apporté une originalité vigoureuse, cela ne doit donc ni se nier, ni étonner, puisqu'elle s'était affaiblie même sur le sol natal. Van Mol peindra la *Générosité de Scipion l'Africain*, la *Descente de croix* (fig. 155); Hans, *Lydie convertie par saint Paul*; Juste d'Egmont, une jeune femme en Diane, et ils garderont dans la conception ou l'exécution des sujets toutes les habitudes du style dit classique. Pourtant c'est quelque chose que le renseignement fourni par Félibien sur Van Drisse, Van Boucle, les collaborateurs de Vouet dans ses tapisseries, où se rencontre un accent réaliste assez vif, et sur la marque que les deux Champaigne gardèrent de leurs origines. Ces observations qu'on saisit au passage, et comme perdues dans la phrase qui les enveloppe, ne doivent pas être négligées.

II. L'ORGANISATION ET LA DOCTRINE

Condition sociale des artistes. — Quelle était, avant la fondation de l'Académie, la condition sociale des peintres? Régulièrement ils étaient astreints à faire partie de la corporation des peintres et sculpteurs, dont les statuts, qui remontaient au xiii[e] siècle, venaient d'être renouvelés en 1622. Comme les autres corporations, elle se recrutait par cooptation, après l'apprentissage et sur le vu d'un « chef-d'œuvre ».

Si donc on s'en tenait à la rigueur juridique de cette organisation, aucun peintre n'aurait pu exercer son métier sans lui appartenir. Mais les faits sont beaucoup plus complexes. De bonne heure, les privilèges royaux avaient porté atteinte au monopole par l'institution des lettres de maîtrise, qui dispensaient de l'apprentissage et du chef-d'œuvre; puis par les brevets royaux, qui faisaient entrer dans la domesticité de cour ou dans les groupes de plus en plus nombreux des peintres du roi, sculpteurs du roi; enfin par le logement au Louvre, faveur accordée depuis Henri IV à des artistes ou à des artisans d'art industriel.

C'est de la lutte entre la corporation, les brevetés ou les indépendants (comme ils disaient), que sortira en 1648 la création de l'Académie royale de peinture et sculpture. A vrai dire, elle n'aura son plein effet qu'en 1663. Quinze années se passeront en hésitations, conflits, rapprochements, ruptures. Avec le gouvernement personnel de Louis XIV seulement, le régime académique deviendra le statut des peintres et sculpteurs. Nous l'étudierons à ce moment.

La corporation, quoi qu'on en ait dit, comprit des artistes de valeur: Blanchard, Vignon, Lallemand, Louis Beaubrun, Mathieu Le Nain, Le Sueur, Le Brun peut-être, sans compter les sculpteurs, dont nous n'avons pas à parler ici. Même Vouet et Pierre Mignard s'y rattachèrent après 1648 (par hostilité, à vrai dire, contre Le Brun ou l'Académie naissante).

« Gueux comme un peintre », écrit encore Furetière dans son *Dictionnaire*. Bien avant la fondation de l'Académie, ce dicton n'était plus exact, ou il faudrait l'appliquer également à la condition des écrivains : Boisrobert, Saint-Amant, « crotté jusqu'à l'échine ». Là, comme dans toutes les professions où les hommes se classent par le talent — ou par la conduite, — la valeur personnelle établissait les différences. Vouet fut pendant longtemps très honoré; La Hire, les Beaubrun appartenaient à des familles de haute bourgeoisie ou même de moyenne noblesse. Louis XIII, Anne d'Autriche allaient chez leurs artistes préférés pour les

voir peindre. « Le lieu où travaillaient les Beaubrun était souvent une assemblée des plus belles et des plus spirituelles personnes de la cour. »

Éducation des artistes. — On n'a guère de moyen de connaître l'esprit des artistes que par leurs œuvres.

Leur éducation était toute pratique (pas d'école jusqu'à la fondation de l'Académie); elle se faisait très souvent dans la maison paternelle, puisque les peintres, comme les sculpteurs et les architectes, se succédaient presque toujours de père en fils. Puis le jeune homme entrait dans l'atelier d'un artiste célèbre, où il faisait un véritable apprentissage et se formait autant en collaborant aux menues besognes du métier qu'en recevant des leçons proprement dites. L'atelier de Vouet fut presque le seul à avoir tournure d'école. Tous les artistes de la génération intermédiaire du siècle : Le Brun, Le Sueur, Perrier, etc., en firent partie. Quelques-uns même y demeurèrent assez longtemps.



Fig. 156. — La Reine Mère offrant à la Vierge la régence du royaume de France, par C. Mellan.

Les plus intelligents complétaient leur éducation par quelques lectures, faites sans doute au hasard. Ils s'initiaient à la connaissance de la mythologie dans les nombreux livres où l'on mettait la « Fable » à la portée de tous, dans les traductions des *Métamorphoses d'Ovide*; ils étaient familiers avec la *Bible* et l'*Évangile*, qui faisaient partie de l'instruction religieuse élémentaire. Mais presque tous restèrent étrangers au mouvement intellectuel; ils connurent fort peu les écrivains et pratiquèrent peu leurs écrits. Ils consultaient, pour la technique de leur art, les ouvrages de Dürer et de Jean Cousin, dont les éditions se continuent au xviie siècle.

Pour l'archéologie, ils parcouraient les nombreux recueils où étaient figurées les antiquités de Rome, lorsqu'ils n'avaient pas été eux-mêmes les dessiner sur place. Enfin ils regardaient à coup sûr les reproductions des œuvres des maîtres, depuis Raphaël jusqu'aux Carrache. Ils les regardaient si bien qu'ils y prenaient plus d'une fois des sujets et des motifs qui se répétaient.

C'est pourquoi, sans doute, ils restèrent essentiellement traditionalistes, et beaucoup d'entre eux entravés dans les formules. On ne chercha pas davantage d'innovations dans la technique, qu'il s'agisse de la peinture ou de la gravure. Tout au plus, signalerait-on pour cette dernière l'emploi simultané du burin et de l'eau-forte, ou celui de certains procédés particuliers, la taille simple de Mellan (fig. 156), le pointillé de Morin, ou encore la disparition progressive de la gravure sur bois, même pour l'illustration des livres.

Le rôle considérable de la gravure de reproduction, où excellèrent nos artistes, ne doit pas faire illusion sur son importance à côté de la gravure originale.

En effet celle-ci, pendant la première moitié du siècle, eut un très grand développement; elle complète et éclaire l'histoire de la peinture. Pour comprendre qu'il y eut alors un esprit réaliste, Abraham Bosse (fig. 157) est aussi nécessaire que Le Nain; pour qu'on apprécie dans toute son ampleur l'art des portraitistes, Robert Nanteuil doit avoir sa place à côté de Philippe de Champaigne. Callot explique une certaine note de fantaisie qui se trouve dans quelques œuvres des peintres et, si l'on a cru que le genre du paysage n'existait pas au temps de Louis XIII, c'est qu'on le cherchait (assez peu d'ailleurs) dans les tableaux rares ou disparus de Patel ou de Fouquières, tandis qu'on négligeait l'œuvre immense et populaire des graveurs-dessinateurs.

L'art et la société. — Il faut se borner ici à indiquer le problème des rapports de l'art avec l'histoire du temps ; il ne saurait être traité en quelques pages. Cependant, si l'on considère que la société de l'époque fut essentiellement aristocratique ; que les amateurs qui donnaient le ton se rencontraient parmi les grands seigneurs, les parlementaires, les riches bourgeois; qu'elle fut dirigée dans la politique et la pensée par des hommes tels que Richelieu, Corneille, Descartes; que les femmes y tinrent une grande place et y introduisirent le sentiment des convenances et de la dignité; qu'il s'y produisit une renaissance du sentiment religieux, avec saint François de Sales, saint Vincent de Paul, Saint-Cyran, on comprendra pourquoi l'on rencontre dans l'art un mélange de somptuosité, de solennité, de gravité et souvent de mysticisme.

On s'expliquera aussi la splendeur des peintures monumentales,

comme la passion des amateurs pour les tableaux austères de Poussin, les représentations sans nombre de la Vierge, les portraits si multipliés du « pauvre prêtre » Bernard et la peinture janséniste de Philippe de Champaigne. Mais aussi, comme les classes n'étaient pas encore isolées les unes des autres; comme les mœurs gardaient de la liberté et de la simplicité; comme les idées esthétiques n'avaient pas encore été réduites en formules absolues, certains tempéraments d'artistes échap-



Fig. 157. — Le Printemps, par Abraham Bosse.

peront au classement et il restera dans l'art une note d'intimité ou de familiarité, rarement, très rarement, de vulgarité.

Faut-il parler d'un art provincial? Les recherches de Chennevières ont démontré depuis longtemps qu'il restait en province des artistes, mais on ne trouve guère dans leurs œuvres un accent particulier. Presque tous d'ailleurs passèrent par la capitale ou même vinrent s'y établir, ou allèrent en Italie, quelques-uns au moins. On ne voit pas que leur éducation ait été très différente de celle de leurs contemporains. Quentin Varin, qui fut peintre de Louis XIII, est plus archaïque encore que provincial, et certaines particularités de son art s'expliquent par la date de sa naissance. Callot doit bien plus à l'Italie qu'à la Lorraine; Claude Deruet lui-même passa par Rome. Et ce n'est pas chez Jean Mosnier de Blois qui, lui aussi, alla à Rome, ni chez Hilaire Pader de Toulouse (qui traduisit Lomazzo), ni chez Nicolas Mignard, qui s'était formé à Fontai-

nebleau et à Rome avant de passer vingt années à Avignon, et dont le style n'avait rien de provincial, lorsqu'il fut appelé à Paris en 1659, ni chez Samuel Boissière de Montpellier, ni chez Thomas Blanchet de Lyon (où il fonda une école académique en 1676), qu'on rencontrera un tempérament ou des tendances vraiment différentes de celles auxquelles obéissaient les peintres ou les graveurs. Chalette est un beau portraitiste, ferme, sincère, mais il ne l'est pas plus que ceux de son temps. Quant à Sacquespée, qui ne quitta pas la Normandie, son pays natal, il appartient par la date de sa naissance (vers 1625) au moins autant à la seconde qu'à la première moitié du siècle, et il n'en est pas éloigné par les toiles qu'on connaît de lui.

Tout se réduirait, croyons-nous, à des nuances, dans une époque où, depuis longtemps déjà, la théorie esthétique venue d'Italie s'était répandue partout. Il faut songer qu'elle remonte, dans son inspiration générale, au XVIe siècle.

III. LES ARTISTES

Deux artistes dominent ce temps, avec une influence égale malgré les profondes divergences de leur art : Simon Vouet (1590-1649) et Nicolas Poussin (1594-1665). Après eux Claude Lorrain, Bourdon, Le Sueur, Philippe de Champaigne, les Le Nain, Bosse, Callot, Mellan, un peu au-dessous Jacques Blanchard, de La Hire et Claude Vignon forment la série à peu près complète des styles ou des genres introduits dans la peinture et la gravure au temps de Louis XIII, surtout si l'on ajoute Le Brun, Robert Nanteuil, Israël Silvestre, par qui la première moitié du siècle rejoint la seconde. La liste que donne l'abbé de Marolles vers 1660 contient aussi d'autres noms plus ou moins oubliés, mais alors en faveur : Lallemand, Chaperon, François, Gribelin, Du Guernier, Regnesson, Ferdinand Elle, les Beaubrun, Chauveau, etc. Ils comptaient, puisque l'abbé les signale spécialement, ils avaient leur clientèle et ils rompent un peu la monotonie des catalogues courants, toujours bornés à une dizaine de noms au plus. Ils montrent aussi que l'art se ramifia et se répandit largement.

On comprendra certainement que, dans une Histoire générale de l'art, leurs noms disparaissent après avoir été cités, et que même des artistes de premier rang ne soient étudiés que dans les grandes lignes de leur œuvre.

LA PEINTURE D'HISTOIRE

La peinture d'histoire est le genre par excellence au XVIIe siècle. C'est en elle que réside cette noblesse dont parle Poussin, elle a la primauté



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 158. — Le Triomphe de Galatée, par Poussin.
(Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

sur toutes les autres formes, elle détermine le style, elle est à la base comme au sommet de la doctrine. L'étudier, c'est donc embrasser dans son ensemble la conception esthétique du temps, telle que la théorie, les idées et les sentiments l'imposèrent aux peintres et au public.

Sous le titre de peinture d'histoire on comprend presque exclusivement l'antiquité profane : mythologie et poésie (fig. 158), allégorie, aussi bien qu'histoire, et l'antiquité religieuse : Bible, Évangile, sujets tirés du dogme chrétien ou de l'histoire du christianisme.

Le genre historique se présente sous deux formes : le tableau et la peinture décorative murale, celle-ci venue d'Italie comme toutes les

grandes modes du temps, et favorisée d'ailleurs par le développement de l'architecture, églises, châteaux, hôtels[1]. Or, pour tous ces édifices, mais surtout pour les demeures privées, « c'était la mode, écrit plus tard Mariette, de peindre tout l'intérieur des maisons d'un peu d'importance, et d'en charger les plafonds, les lambris, les portes, etc., de compositions d'ornements ». Le système décoratif se fondait sur la combinaison de la peinture avec les éléments architecturaux et sculpturaux, boiseries, stucs, marbres, ors, bronzes, mais ceux-ci subordonnés à la peinture même.

« La galerie de l'hôtel La Vrillière[2], écrit Sauval, est sans contredit la plus achevée de Paris et peut-être de toute la France. Elle a vingt-cinq toises (49 mètres) de long, sur vingt et un pieds (7 mètres) de large. » Les murs, recouverts jusqu'à hauteur d'homme de riches lambris, ornés de bas-reliefs, de stucs, et couronnés d'une somptueuse corniche, « garnie de modillons quarrés et dorés », supportaient une voûte en anse de panier. Au-dessus des lambris étaient placés des tableaux du Guide, de Poussin, de Pierre de Cortone, etc., « bordés de part et d'autre alternativement de vases fumans, de drapeaux, de masses et d'aigles romaines ».

A la voûte, « Perrier, dit Guillet de Saint-Georges, avait peint un compartiment d'architecture varié par des arcs doubleaux, des cadres, des panneaux et des bordures en ovale, où les tableaux étaient renfermés, de façon à présenter une agréable diversité de formes et de dispositions ».

Les sujets ne composaient pas une suite. Le premier représentait une entrevue d'Amphitrite et de Neptune accompagnés des divinités de la mer. Au centre, c'était Apollon, dieu du jour, et auprès de lui le Temps, l'Aurore et les Zéphyrs. La Nuit s'enfuyait à leur approche. Aux deux culs-de-four, Perrier avait peint en figures allégoriques l'Architecture, la Musique, la Peinture et la Sculpture.

Ce type de galerie se retrouvait dans tous les hôtels ou châteaux du temps : à l'hôtel Lambert, à l'hôtel Bretonvilliers, à l'hôtel Séguier, au Louvre, au palais Mazarin, etc.

La peinture d'histoire religieuse n'a pas eu autant d'ampleur décorative. Seules, quelques coupoles furent décorées de ces vastes compositions, multipliées en Italie. La fresque du Val-de-Grâce, dont le souvenir a été gardé, à l'exclusion de toutes les autres, ne date que de 1664.

L'art religieux se résume surtout dans les tableaux, dont le nombre est si considérable qu'on ne pourrait songer à les énumérer : tableaux pour les églises, les confréries, les membres du clergé, les grands seigneurs, les bourgeois.

La collaboration du théologien avec le peintre apparaît dans les

1. Voir ci-dessus, p. 164.
2. Aujourd'hui Banque de France; la galerie a été restaurée entièrement et modifiée en plusieurs parties : il en reste l'aspect décoratif d'ensemble.

devis de certaines commandes. Ainsi, M. Olier avait tracé le thème de la condamnation de l'hérésiarque Nestorius au Concile d'Éphèse. On y devait voir les Pères du Concile, saint Cyrille, le pape saint Célestin. Au-dessus d'eux, la Vierge, portée sur un manteau d'azur, entourée



Phot. Braun et Cie

Fig. 159. — Galerie de l'hôtel de la Vrillière, à Paris.

d'anges, tendant les bras vers Dieu le Père qui la recevait. Par contraste, dans le bas de la toile, l'hérésiarque Nestorius, dressant en vain son *Christotocos*, où il avait essayé d'affirmer sa doctrine.

L'histoire des *Mays de Notre-Dame* a été étudiée. On désigne sous ces termes les toiles que la corporation des orfèvres de Paris offrait chaque année à la cathédrale. Sur la liste figurent les noms de presque tous les peintres connus, à partir de 1630, où commencent ce qu'on appelle les « Grands mays ». Les sujets étaient pris dans l'Évangile

(sauf deux exceptions intéressantes à signaler : les *Miracles de la Sainte Vierge, guérissant des malades*, en 1625 et 1628, et *Louis XIII offrant sa couronne à la Vierge*) : *Saint Paul à Éphèse, Saint Pierre à Jérusalem, Saint Paul rendant aveugle un faux prophète*; *Décollation de saint Jacques*, etc.

Mais ces œuvres n'impliquent, en somme, qu'un art sérieux, digne de la gravité des sujets traités, plus historique pourtant que religieux. Il est une autre inspiration infiniment plus répandue, en accord avec l'effusion de foi et de piété où s'épanchaient les âmes.

En dehors même des églises, les tableaux à sujets chrétiens se multiplièrent à l'infini ; on en voyait dans toutes les maisons un peu riches. Seulement les prix n'étaient pas à la portée de tous. C'est ici qu'intervint la gravure et que son rôle fut capital. Œuvres d'un art supérieur quelquefois, œuvres faites à la grosse le plus souvent, les gravures pénétraient jusque dans les demeures les plus humbles. La peinture et la gravure exprimèrent ainsi toutes les nuances du sentiment religieux avec Le Sueur, Philippe de Champaigne, Le Brun dans sa première manière, aussi bien qu'avec les dessinateurs d'imageries. Dans celles-ci surtout, on retrouvera la sentimentalité que les Jésuites avaient introduite dans la foi : Vierges douceâtres, extatiques, Enfants Jésus mièvres, poupins, dont les légendes puériles précisent encore le caractère.

On n'a qu'à parcourir au hasard l'œuvre de Grégoire Huret, de Lasne, de Claude Mellan, de Gilles Rousselet, de certains peintres secondaires, ou même de Stella, de La Hire, pour comprendre ce que fut une certaine forme de la dévotion du temps. Les recueils de Marolles sont bien intéressants à consulter sur ce point.

Simon Vouet (1590-1649). — Le maître incontesté pendant une quinzaine d'années fut Simon Vouet.

Né en 1590, il annonça de très bonne heure des dispositions exceptionnelles, s'il faut en croire ses biographes. Il resta en Italie, à Rome surtout et à Venise, de 1612 à 1627, sauf quelques voyages à Bologne, peut-être à Naples, et un court séjour à Gênes, laissant partout des œuvres importantes. A Rome, il eut une très grande réputation, fit des portraits, des tableaux : pour l'église Saint-Pierre (*Saint Jean Chrysostome, saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue*, tableau détruit depuis longtemps), pour San Lorenzo in Lucina (*Saint François devant l'évêque, la Tentation de saint François*, toiles identifiées par M. Demonts et signalées par lui comme très remarquables), pour Notre-Dame de Lorette. Un assez grand nombre de ses œuvres sont répandues dans des collections ou dans les musées, les églises (*La Mémoire, l'Intelligence et la Volonté* au Capitole). Il fut honoré du titre de prince de l'Académie de Saint-Luc, en 1624 ; il était devenu presque italien par

son mariage, en 1626, avec Virginia da Vezzo, lorsqu'il fut rappelé en France par Louis XIII en 1627. Il y rapportait un art composite, emprunté à Bologne, à Venise, aux Italiens de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, en allant des Génois et des Napolitains à Véronèse et même à Guerchin, dit M. Demonts, beaucoup plus qu'aux Carrache, art du reste très habile, très souple, très séduisant.

A peine arrivé en France, il fut nommé Premier peintre du roi, et bientôt surchargé de travaux. Sa grande vogue dura jusqu'à la venue de Poussin, en 1641. A partir de ce moment, il garda encore des commandes, mais de plus jeunes, Le Brun, Le Sueur, prirent peu à peu sa place. Lorsqu'ils fondèrent l'Académie de peinture, en 1648, Vouet se tint ou fut tenu à l'écart; il essaya sans succès de s'opposer à l'institution nouvelle et disparut presque obscurément en 1649. Il est vrai que c'était en pleine Fronde.



Phot. Louis Demonts.

FIG. 140. — La Mémoire, l'Intelligence et la Volonté, par Simon Vouet.
(Pinacothèque du Capitole, Rome.

Richelieu l'employa à son château de Rueil, au Palais-Cardinal, en 1632, et, la même année, au château de Richelieu. Vouet y peignit des « grisailles, camaïeux et ors » dans un cabinet, des tableaux dans la Salle des Gardes. A l'hôtel de Bullion, construit en 1630, il décora la « galerie haute » de trente-quatre tableaux représentant les *Travaux d'Ulysse*, et il peignit dans un salon treize scènes des aventures de *Renaud et Armide*.

De 1634 à 1640, on le voit à l'hôtel Séguier. Dans une des galeries, il figura une histoire allégorique de Louis XIII et de Richelieu : *Jupiter abandonnant à Apollon la conduite du char du soleil* (il fallait deviner le roi choisissant Richelieu). Et dans la *Mort de Niobé et de ses enfants*, les

contemporains découvraient les Anglais chassés de l'île de Ré! Vouet avait peint dans la chapelle une *Adoration des Mages*, œuvre des plus remarquables, à en juger par la gravure. Le cortège se déroulait sur une longue frise, bordée d'une balustrade feinte : Rois Mages dans un costume somptueux; soldats et serviteurs; types d'orientaux ou de nègres; des chevaux, des chiens, des chameaux, tout un appareil exotique, pittoresque et fastueux à la fois. Avec la couleur, puisque Vouet était quelquefois coloriste, ce devait être un splendide décor : souvenir lointain — et affaibli — des grandes fresques vénitiennes.

En 1644, il recevait 1500 livres pour les peintures du vestibule de la galerie de la Reine à Fontainebleau. Il fut employé par elle au



Phot Hanfstaengl.

Fig. 141. — Apollon et les Muses, par Simon Vouet.
(Musée de Budapest.)

Palais-Royal, et Dorigny a gravé et publié en 1647 le *Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet de la Reine au Palais-Royal*. C'est d'une fantaisie décorative ingénieuse et élégante.

Il est impossible de songer à énumérer les tableaux de Vouet. Malgré les destructions, on en trouve encore dans presque tous les musées de France ou même d'Europe. Ce sont des motifs historiques, mythologiques ou allégoriques : *la Richesse* (Louvre), *l'Éloquence* (Montpellier), *la Paix* (Nantes), *Apollon et les Muses* (Budapest), *Temple de la Gloire* (gravé par F. Perrier); des portraits; des tableaux d'église empruntés à l'Ancien Testament : *le Serpent d'airain* (Toulouse); au Nouveau : *la Présentation au Temple* (Louvre), *le Repos en Égypte* (Grenoble); à l'histoire religieuse : *Saint Merry délivrant des prisonniers* (église Saint-Merry, à Paris), *Saint Eustache martyrisé* (église Saint-Eustache à Paris), *Saint Eustache enlevé au ciel* (Nantes); au symbole chrétien : *la Foi* (Louvre). Quant à ses Vierges, seules ou avec l'Enfant Jésus, c'est le cas de redire avec Félibien : « Il n'était pas de maison considérable qui n'en fût ornée ».

Il faut donner une place à part à ses cartons de tapisserie : le *Moïse*, l'*Abraham*, l'*Histoire de Jephté*, qui forment une partie notable et remar-

quable de son œuvre, ou aux tapisseries inspirées de ses tableaux (*Renaud et Armide*), et interprétées par ses collaborateurs flamands, Van Drisse, Juste d'Egmont, etc., ou français.

Il nous est bien difficile de juger Simon Vouet, alors que ses peintures décoratives — le meilleur de son œuvre — ont disparu. Il reste des fresques de lui au château de Wideville et les peintures d'*Armide* dans un hôtel particulier à Paris. Il ne nous a pas été donné de les voir.

Ses contemporains l'ont beaucoup discuté. Félibien lui refuse les



Fig. 142. — Le Sacrifice d'Abraham, gravé par Tortebat d'après Simon Vouet.

mérites de l'invention et de l'ordonnance, les qualités du dessin, la science de la perspective, la connaissance du clair-obscur, même cette harmonie qui « naît de l'union et de l'amitié des couleurs ». Il ne lui accorde guère que la « beauté et la fraîcheur du pinceau ». Il reste à se demander comment ces appréciations s'accordent avec l'honneur qu'il lui attribue d'avoir rétabli le beau style, et s'il ne diminue pas Vouet pour grandir Poussin. Sauval ne se montre pas moins sévère. Il écrit, à propos d'une *Assomption de saint Louis* : « Le deffaut de ceci vient de l'habitude qu'avait Vouet de travestir à son avantage les pensées d'autrui et, en cet endroit, il s'est servi malheureusement d'une *Assomption* du Carrache ». Sauval n'a pas tort, mais il aurait dû surtout observer que l'attitude du saint et sa physionomie confinent au ridicule, que la couleur est sèche, grisâtre ; c'est l'impression que fait la toile, aujourd'hui au musée de Rouen.

Sous la réserve que nous avons faite, on peut essayer d'analyser d'un peu plus près le talent de ce peintre. Un premier trait, c'est la fécondité; on l'a souvent signalée, et observé qu'elle finit par compromettre sa réputation. Mais, à y bien regarder, et avant même le colossal Le Brun, est-ce que Le Sueur et Philippe de Champaigne, qu'on n'a jamais qualifiés d'improvisateurs, n'ont pas une œuvre aussi déconcertante par son abondance? Tous, d'ailleurs, se faisaient aider par leurs élèves ou par des collaborateurs.

Vouet a peu d'invention ; ses idées ne se présentent que sous une forme banale ; son ordonnance est embarrassée, souvent confuse. Il manque de sensibilité et même d'accent dans l'expression. Son dessin est facile, mais lâche, coulant, pas toujours très correct. Seulement on lui accordera des mérites d'élégance, de somptuosité, le sens de la beauté féminine. Ses modèles de tapisserie ont de la liberté d'allure, de la vigueur, du pittoresque. Le *Moïse* et l'*Abraham* sont de fort belles choses.

Peintre, il est assez divers. Il eut une première manière, celle d'Italie, vénitienne ou bolonaise, plus grasse, plus savoureuse, par exemple dans le tableau du Musée du Capitole (fig. 140). Même dans sa manière française, généralement sèche, lisse et froide, il ne doit pas être jugé sans avoir été analysé. Rien qu'au Musée du Louvre, on trouve au moins deux œuvres, *la Richesse* et la *Foi*, où il se montre coloriste aussi raffiné, délicat, subtil, que vigoureux. Des jaunes, dont l'éclat lumineux est tempéré et harmonisé par de fines tonalités violettes, passant insensiblement à des blancs rompus; des roses presque semblables à ceux qui charment dans la peinture du XVIIIe siècle.

Vouet avait donc des qualités, des instincts, un tempérament d'artiste. Mais son talent, comme son esprit, resta superficiel.

On a répété que l'École du XVIIe siècle procédait de son enseignement. Félibien lui attribue plus de trente élèves, parmi lesquels de notables, comme Michel Corneille, Perrier, Michel Dorigny, Tortebat, Dufresnoy, Pierre Mignard, Le Sueur et Le Brun.

Sans doute, plusieurs de ces artistes tinrent quelque chose du maître, mais il suffit de regarder leurs œuvres pour constater qu'ils lui échappèrent très vite ou ne gardèrent de ses leçons que l'emploi de certains procédés. Seulement, comme Vouet possédait avant tout un talent d'assimilation, comme il réussit à s'approprier, en la francisant, la conception esthétique des maîtres italiens, il se trouva que l'art français, dans ses expressions moyennes, dans ses œuvres courantes, s'éloigna fort peu du modèle dont Vouet avait inconsciemment fixé le type, de sorte qu'en s'inspirant des Italiens, l'art semblait s'inspirer de lui.

Le tableau de la *Présentation au Temple* (Louvre) caractériserait fort bien le genre d'action que Vouet a exercé sur la peinture française, après

que cette action s'était exercée sur lui par les peintres italiens. C'est une grande toile, première observation. L'architecture y tient une large place, et elle est toute classico-italienne, second trait. Dans ce décor architectural apparaissent les personnages essentiels, sainte Anne et saint Joachim présentant la Vierge, le grand prêtre la recevant; autour se groupent des figurants quelconques faisant cortège et donnant à l'acte la solennité nécessaire et conventionnelle. Chacun d'eux a le costume et le type consacrés depuis le XVIe siècle, costume qui n'est d'aucun temps, sous couleur antique, et type qui n'est d'aucun pays, on dirait presque d'aucun individu.



Phot. Alinari.

Fig. 145. — La Présentation au Temple, par Simon Vouet. (Musée du Louvre.)

Aubin Vouet. — Nous ne parlerons de son frère Aubin, qui mourut jeune en 1641, que pour signaler de lui la *Mort d'Ananie et de Saphira* (May de 1632), aujourd'hui au Musée de Rouen. C'est une œuvre qui a quelque originalité, dût-elle tenir à la variété des influences subies, car on y trouve, dans le décor architectural, l'imitation des Italiens et, dans les deux personnages étendus morts au premier plan, quelque chose du réalisme du Caravage et comme une inspiration d'art espagnol. Ce n'est pas tout à fait le classicisme du temps. Aubin eut parfois du talent.

Jacques Blanchard (1600-1638). — Félibien associe le nom de Jacques Blanchard à celui de Vouet, lorsqu'il parle des restaurateurs de

la peinture au commencement du xviie siècle. Cet éloge paraîtra singulièrement exagéré pour un artiste presque oublié aujourd'hui. A vrai dire, il ne donna pas toute sa mesure, puisqu'il mourut à trente-huit ans.

Né en 1600, il partit en 1620 pour l'Italie, s'arrêta à Lyon, passa ensuite dix-huit mois à Rome, deux ans à Venise, revint pour quelque temps à Lyon et ne rentra à Paris qu'en 1629. Son talent y fut très goûté; il travailla pour M. de Bullion à son hôtel (*les Douze Mois* dans la galerie basse), pour les églises, pour de riches particuliers. Il mourut en 1638.

Ni dans le choix des sujets, ni dans leur interprétation, il ne se distingue de ses contemporains. On trouve cependant chez lui deux tendances qui le différencient un peu. La première a été signalée avec une insistance qui nous étonne. N'a-t-on pas été jusqu'à écrire qu'il fut le Titien de la France? Les historiens d'art du xviie siècle, Félibien, de Piles, Sauval, qui le qualifièrent ainsi et qui virent en lui un coloriste, n'avaient pas en cette matière de grandes exigences. Mais voici, sur un autre point, des témoignages qui ont passé inaperçus : Félibien nous révèle que Blanchard a peint de nombreuses Vierges à mi-corps, qu'elles étaient fort recherchées, « à cause de leur agrément », et qu'il se plaisait en outre à représenter des femmes nues.



Phot. Braun et Cie.

Fig. 144. — La Charité, par Jacques Blanchard.

(Musée du Louvre.)

Or, cela est tout à fait d'accord avec un passage de Sauval fort caractéristique. « Je ne saurais me taire d'une Diane sur une nuée, qu'on voit au mois de novembre (dans la galerie des *Mois*). Ses yeux gracieux et

bien fendus, ses joues fraîches et vermeilles, ses bras ronds, sa gorge blanche, son air noble, sa tête bien coiffée et couronnée d'un croissant donnent de la tentation à ceux qui la regardent trop curieusement.... Cérès est assise sur des gerbes de bled. Il ne se peut rien voir de plus amoureux que ses yeux, rien enfin de plus rond que son sein, ses bras, ses mains et ses jambes ; en un mot, c'est une des beautés les plus innocentes et les plus parfaites qu'ait produites le pinceau ».

Il n'y a dans ce passage qu'un mot discutable : beauté innocente. Blanchard n'est pas innocent ; il s'est plu (presque seul à cette époque) à une interprétation sensuelle de la beauté féminine. On prétend, du reste, qu'il aima trop les femmes (les deux siennes) et qu'il en mourut. Qu'il s'agisse de la peinture religieuse aussi bien que de la peinture profane, il caresse presque voluptueusement des chairs savoureuses, il modèle avec amour des gorges, des seins qu'il étale complaisamment, sous prétexte, pour ses Vierges, de leur faire allaiter l'Enfant Jésus, sans chercher de prétexte pour la *Charité* du Musée du Louvre ou la *Cérès* (Musée de Rouen). Cet accent se retrouve dans toutes ses œuvres, que nous connaissons surtout par la gravure.

François Perrier. — François Perrier (1590-1650) naquit probablement à Saint-Jean-de-Losne ; on le croit, en tous cas, Bourguignon plutôt que Franc-Comtois. A Rome, il travailla avec Lanfranc, de qui il reçut quelques leçons ; il vint à Paris, où Vouet, alors en pleine réputation, l'employa aux châteaux de Fresnes et de Chilly, retourna à Rome, et revint à Paris en 1645, pour s'y fixer. Dans ses œuvres, la plus célèbre est certainement la décoration dé la galerie de l'hôtel de la Vrillière, (aujourd'hui Banque de France), si restaurée, d'ailleurs, qu'il n'en reste plus guère que la conception générale et la composition[1].

Il avait peint à Lyon dix tableaux de la *Vie de saint Bruno* pour les Chartreux ; à Paris, des tableaux dans l'hôtel Lambert, puis un nombre infini de Saintes Familles, de Christs en Croix, aussi bien que de sujets mythologiques : *Énée et la Sibylle*, *Galatée*, *Atlas supportant le monde* (dédié à Richelieu). Son *Orphée devant Pluton* (Louvre) a de la vigueur dans la touche et une pâte un peu lourde, mais grasse. Perrier a beaucoup gravé, soit d'après Vouet, soit d'après lui-même, soit surtout d'après les antiques. Ses deux recueils, *Icones et segmenta nobilium signorum quæ Romæ extant* (1638), *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum* (1645), démontreraient une fois de plus, s'il le fallait, à quel point les modèles gréco-romains préoccupaient tous nos artistes. Perrier a d'ailleurs du talent comme graveur. Son burin sûr, appuyé, ne manque pas de hardiesse.

1. Voir ci-dessus, p. 212 et fig. 159.

Claude Vignon[1] (1593-1670). — Voici un autre contemporain de Vouet, qui mériterait une étude particulière, car son œuvre dénote un tempérament original, si son style est à peu près celui de l'époque.

« Il travaillait avec une merveilleuse promptitude » ; « Les provinces étaient très curieuses de ses tableaux », écrivent Félibien et Guillet de Saint-Georges. Voilà deux traits à retenir, le second surtout, qui constate sa notoriété, si oubliée depuis longtemps. Et voici la troisième observation, plus notable : « Sa manière était toute particulière et facile à reconnaître ». La fécondité de Vignon éclate dans le nombre presque prodigieux de ses tableaux, même si l'on sait qu'il peignit pendant soixante années ininterrompues, ayant fait ses débuts à dix-sept ans. Il avait dessiné des cartons pour les tapisseries ; il gravait ; il a illustré quantité de livres (voir plus loin, p. 259) ; on a de lui de beaux frontispices de thèses. Il était même connaisseur en tableaux et Monsieur lui confia la mission d'aller en acheter en Italie et jusqu'en Espagne.



Fig. 145. — La Mort de Sénèque, par Claude Vignon. (Musée du Louvre.)

Il a plus de variété que ses contemporains dans le choix de ses sujets peints ou gravés. A côté des sujets courants d'histoire profane ou religieuse, on en rencontre d'autres presque inattendus : *Les sept Merveilles du monde*, *Les philosophes et les sages de l'antiquité*, *Les femmes célèbres et les femmes fortes* (pour le poème du Père Lemoyne), parmi lesquelles *La Pucelle* et *Marie Stuart*. Puis deux sujets empruntés, l'un à Grégoire de Tours (avec renvoi précis au livre IX, chap. 17), et l'autre à de Thou : *Une Chypriote incendiant les galères turques*. Au château de Thorigny-sur-Vire, il avait peint onze tableaux sur l'histoire de la famille de Matignon.

On reconnaîtra dans quelques-uns de ces motifs des thèmes favoris de l'art du XVIe siècle, surtout chez les peintres des Pays-Bas ; l'emploi

fréquent du costume oriental pour les apôtres et les évangélistes fait penser à ces vêtements d'une fantaisie éclatante dont les artistes allemands ou flamands se plaisaient à revêtir les rois mages. Il y a aussi chez lui certaines interprétations violentes, presque tragiques, qui rappellent certaines œuvres de l'art bourguignon ou de l'art espagnol. Un Jérémie a la physionomie d'un anarchiste farouche; le Sédécias, aux yeux crevés, est terrible. Au contraire, et voici le réalisme du temps, une Sibylle



Fig. 146. — L'Assistance aux malades, par Sébastien Bourdon.

devient chez lui une villageoise. Dans une *Sainte Famille*, on voit d'un côté saint Joseph berçant le Christ, de l'autre la Vierge faisant la cuisine sur un humble fourneau. D'autre part le *Sénèque*, qui ferait presque penser au *Voltaire* de Pigalle, est inspiré du prétendu *Sénèque* antique.

L'exécution de Claude Vignon est forte, solide jusqu'à la brutalité. Son dessin est dur, sa touche de pinceau épaisse, sa couleur ne manque pas d'accent, si elle manque d'harmonie fine. Quelques-unes de ses gravures (je songe à une *Adoration des Mages*) sont d'une liberté, d'une audace de burin, qu'on ne retrouve chez aucun maître de l'époque.

Sébastien Bourdon (1616-1671). — Dans ces résumés, où nous ne pouvons indiquer que les grandes lignes de l'histoire de la peinture, il n'y a pas lieu de s'arrêter longtemps sur Sébastien Bourdon. Non pas que

cet artiste ait manqué de talent, il en a eu — souvent — mais il a manqué de personnalité, à force de résumer en lui tous les genres et tous les styles de l'époque et de s'absorber en eux au lieu de les absorber en lui.

Né à Montpellier, il vint à Paris, puis se rendit à Rome, comme tous ses contemporains. Il n'y resta pas trois ans et revint à Paris, qu'il quitta seulement pour deux courts séjours, l'un à Stockholm auprès de la reine Christine, l'autre à Montpellier. C'était un esprit agité, troublé. Il eut des querelles nombreuses, des aventures désagréables. Cela n'empêche pas que sa production ait été aussi considérable que variée. On trouve dans son œuvre des tableaux d'histoire profane : *Albinus et les Vestales*, *Continence de Scipion*; d'histoire religieuse : *Baptême du Christ*, *Chute de Simon le Magicien*, *Œuvres de miséricorde* (fig. 146); des portraits : *Descartes*, son propre *portrait*; des paysages, des bambochades, *Halte de bohémiens et de soldats* : tous les sujets courants.

Son œuvre capitale était la décoration de la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, commencée en 1663, où il avait figuré toute la légende de Phaéton ; il est fâcheux pour sa réputation qu'il n'en reste rien. Car Bourdon devait avoir des qualités de décorateur. C'était un génie (pour employer le mot du temps) très facile et porté à l'assimilation. On raconte qu'à Rome il « faisait » des Lorrain, des Castiglione, des Sacchi, des Bamboche. Ses premiers tableaux se ressentaient du goût lombard ; dans les autres on reconnaissait Vouet, Poussin, etc. « Il ne pouvait, dit un de ses biographes, s'arrêter à aucune manière. » C'est pourquoi son art, pris dans son ensemble, n'a pas d'accent. « Ce qu'il finissait le moins était souvent meilleur que ce qu'il voulait terminer davantage. » Rien n'est plus vrai que cette observation. On trouve dans certaines toiles du feu, de la vivacité, jamais de profondeur. Les dessins sont en cela fort instructifs; quelques-uns très séduisants, d'un crayon alerte, d'un jet hardi, d'autres ne sortant pas du poncif consacré. On le jugerait bien — un peu sévèrement sans doute — en comparant le portrait qu'il a fait de Descartes à celui que Hals a marqué de traits si pénétrants. Il est vrai qu'à côté de cette physionomie un peu molle, le portrait de l'artiste par lui-même ou un portrait du Musée de Lille (un architecte?) montreraient chez Bourdon les qualités supérieures d'une exécution libre, souple, harmonieuse et forte.

Laurent de La Hire (1606-1656). — Laurent de La Hire était de famille bourgeoise. Son père l'envoya d'abord à Fontainebleau pour étudier les œuvres de Primatice, alors très admirées. De bonne heure, Laurent fut goûté, surtout dans le monde ecclésiastique ou parlementaire. Son œuvre, extrêmement considérable et dont on retrouve des spécimens dans presque tous les musées de France, à Rouen (une *Sainte*

Famille), à Orléans, à Nantes, à Montpellier (le Musée du Louvre à lui seul en possède neuf), se compose presque uniquement de tableaux.

Outre les deux Mays pour Notre-Dame, en 1635 et 1637, il a peint des Vierges, des Martyrs, des scènes de la vie du Christ. De temps en temps, des thèmes moins connus permettent de penser qu'il était assez versé dans la connaissance des Écritures, par exemple *Les femmes de la ville de Béthel venant reconnaître les cadavres de leurs enfants tués par deux ours à la suite de la malédiction d'Élisée* (quatrième livre des Rois). Ou bien il aborda l'histoire religieuse moderne dans le tableau du *pape Nicolas V devant le corps de saint François d'Assise* (Louvre). On cite de lui, dans le genre profane, des *Bergers d'Arcadie* (Musée d'Orléans), un *Persée* et un *Thésée*. Enfin, dans les derniers temps de sa vie, il se complut à faire du paysage avec motifs d'architecture.

La Hire appartient au groupe des peintres qui ont exprimé le mysticisme douceâtre mis à la mode par les Jésuites. Ses Vierges sont béates, ses Christs ont quelque chose de fade et de bellâtre. Son exécution est facile, mais froide. Lorsque Félibien dit qu'il « couchait les couleurs avec une extrême propreté », il rend parfaitement l'impression qu'on éprouve à la vue de ses tableaux en façon de lavis; la touche de La Hire est lisse, sans accroc, comme sans accent. Mais il a eu parfois de la simplicité, ne serait-ce que dans deux tableaux de lui connus seulement par la gravure : une *Sainte Scholastique en prière dans sa cellule*, la sainte vêtue de la robe noire, agenouillée devant la Vierge dans une chambre nue et froide; un *Saint Benoît en prière*, représenté dans une grotte, avec un moine qui lui tend sa nourriture par une corde.

Le pape Nicolas V devant le corps de saint François d'Assise (Louvre), aussi bien que l'*Adoration des bergers* du Musée de Rouen, sont touchés d'un pinceau vigoureux, peints d'une couleur solide, mais paraissent chez lui exceptionnels et presque déconcertants. La Hire mourut jeune encore en 1656.

Eustache Le Sueur (1617-1655). — Eustache Le Sueur naquit à Paris en 1617, il y mourut en 1655. Son père exerçait la profession de tourneur-sculpteur en bois; il le fit entrer dans l'atelier de Vouet.

A quel moment Le Sueur commença-t-il à peindre pour une clientèle? Quelle est la chronologie de ses œuvres? Nous n'en savons rien exactement, pas même pour les principales. Mais le fait est qu'il produisit beaucoup, jusqu'à être obligé de se faire aider par ses frères, par son beau-frère Goussé, par le paysagiste Patel, etc.

Il y a longtemps qu'on a réduit à néant les légendes qui faussaient la biographie de Le Sueur, les unes faisant de lui le descendant d'une famille de noble origine; les autres, qui eurent plus de cours, le représen-

tant comme un persécuté pendant sa vie et jusqu'après sa mort. Or l'artiste, s'il mena une vie modeste, mena certainement une vie aisée, car il ne cessa d'avoir des commandes. Et ce peintre qu'on opposait volontiers à l'aristocrate Le Brun fut un des premiers à quitter et à combattre la maîtrise, à laquelle il avait appartenu, puisqu'il figura parmi les douze qui fondèrent l'Académie de peinture.

Il fut donc exactement de son temps et tint dans la société une place



Fig. 147. — Hôtel Lambert, à Paris : Le Cabinet des Muses, par Le Sueur, d'après la gravure de Picart.

fort honorable et honorée. On trouve parmi ses clients le financier Fieubet, le Président Le Coigneux, un Pontchartrain, la princesse de Guéménée, M. de Guénégaud, sans parler du Président Lambert, des Chartreux, du Roi, etc. Il avait commencé en 1645 ou 1648 les vingt-deux tableaux de la *Vie de saint Bruno*; avant 1648, les peintures décoratives de l'hôtel Lambert. En 1649, il peignit le *Saint Paul prêchant à Éphèse* pour le May de Notre-Dame. Entre temps il décorait au Louvre la chambre du Roi, celle de la Reine, un cabinet de bains; il peignait des tableaux, des plafonds, dessinait des cartons de tapisseries.

Les peintures de l'hôtel Lambert sont aujourd'hui dispersées, mais elles ont été souvent décrites dans leur état primitif et elles ont été gravées par Picart au XVIIIe siècle.

Dans le vestibule du rez-de-chaussée de l'escalier principal on voyait en grisaille un dieu des eaux et une nymphe ; dans le cabinet du Président, six tableaux sur la *Légende de l'Amour* ; dans l'appartement de la Présidente, *Phaéton recevant la conduite du char du Soleil* et les célèbres *Muses* (quatre autres peintures étaient de la main de Perrier). Dans le cabinet des bains, quatre bas-reliefs en grisaille, *Neptune*, *Amphitrite*, etc., huit figures de fleuves, des figures d'enfants. Dans la chambre du Président : au plafond, l'*Assemblée des dieux* ; au-dessus de la cheminée, *Énée et Anchise* ; sur les lambris, quatre panneaux d'enfants et deux grisailles figurant la *Prudence* et la *Peinture* avec la *Sculpture*. Dans une dernière chambre, au plafond, *Ganymède emporté par l'aigle*. Dans la chapelle enfin, le *Père éternel dans sa gloire céleste*.



Phot. Alinari.

Fig. 148. — Mort de saint Bruno, par Le Sueur. (Musée du Louvre.)

La décoration du cloître des Chartreux constitue à coup sûr une des œuvres les plus originales de cette partie du siècle. Vingt-deux peintures sur bois, séparées par des tablettes cantonnées de cariatides, représentaient les principaux épisodes de la vie du saint. Elles étaient protégées par des volets ornés de paysages. Bien des détails font penser aux traditions du Moyen Age. De fait, une inscription placée au-dessus de la porte d'entrée énonçait que les tableaux remplaçaient des peintures que, par deux fois, le temps avait presque entièrement détruites. Ne les remplaçaient-ils pas en s'en inspirant plus ou moins ? Nous serions volontiers tenté de le croire.

L'étude des peintures mêmes, que nous sommes obligé d'abréger,

soulève quelques problèmes dont nous nous bornerons à poser les termes. On sait que les Chartreux les vendirent au Roi en 1776; elles se trouvaient alors dans un état déplorable. Transportées du bois sur la toile, elles subirent ensuite deux restaurations. Nous ne les avons donc pas dans la fraîcheur du travail original; et, au Musée du Louvre, rien ne rappelle le cadre ornemental et pittoresque avec lequel elles s'accordaient.

D'autre part, les témoignages de Sauval et de d'Argenville établissent que Le Sueur peignit de sa main seulement quelques-uns des tableaux (trois, dit Sauval!). Enfin les dessins conservés au Louvre présentent des différences assez notables avec quelques-uns des tableaux; ils ont généralement une allure plus réaliste (*Sermon de Raymond Diocrès*, *Damnation de Diocrès*, etc.); et lorsque, dans sa réalisation définitive, Le Sueur ajoute des personnages ou les transforme, ils prennent quelque chose du Raphaël de *l'École d'Athènes*.



Phot. Alinari.

Fig. 149. — Prédication de saint Paul à Éphèse, par Le Sueur.
(Musée du Louvre.)

Tout compte tenu de ces observations, l'invention suprême appartient sans aucun doute à Le Sueur et elle a de la grandeur, en même temps que de la variété. Si l'on croit trouver dans quelques tableaux l'imitation des modèles classiques, l'artiste y mêle un accent personnel: dramatique dans la *Damnation de Diocrès*, où la croix à demi renversée, les cierges vacillants marquent de traits pris sur le vif le désarroi et l'effroi causés par la révélation des fautes du mort; pathétique dans la *Mort de saint Bruno*; pittoresque dans le *Saint Bruno recevant un message du pape*, vrai tableau de genre, aussi réaliste qu'une toile d'un Le Nain.

Pour ses nombreuses peintures de chevalet, Le Sueur prit ses sujets dans la Bible : *Agar*, *Le Père de Tobie* (Louvre), *Moïse* (Montpellier), *Sacri-*

fice de Manné (Toulouse); dans l'Évangile : l'*Annonciation*, *Jésus portant sa croix*, *Prédication de saint Paul*; dans les légendes des saints : *Saint Gervais et saint Protais* (Louvre, et tapisseries), *Saint Martin*, *Saint Louis pansant les malades* (Tours). L'histoire grecque lui fournit *Darius faisant ouvrir le tombeau de la reine Nitocris*, *Alexandre et le médecin Philippe*; l'histoire romaine, *Coriolan*; la mythologie, le *Lever de l'Aurore*, *Hercule et Achéloüs*. Il s'inspira de l'esprit de la Renaissance en empruntant huit sujets (un au Musée de Rouen) au *Songe de Poliphile*, si goûté au XVIe siècle. La liste serait presque infinie, surtout si l'on y ajoutait les dessins où se retrouvent d'autres projets exécutés ou non (en grand nombre à l'Albertine de Vienne), et les dessins à l'encre de Chine (2 de Le Sueur, 12 de Bosse) de la *Rhétorique des dieux*.



Phot. Alinari.

FIG. 150. — Sainte Véronique.
Détail de Jésus portant sa croix, par Le Sueur.
(Musée du Louvre.)

On voit combien il serait faux d'enfermer Le Sueur dans un seul genre. Il serait aussi faux de l'enfermer dans un seul style. On trouve l'influence de Raphaël, dans le *Saint Paul à Éphèse* (Louvre), et l'on sait que, s'il n'alla jamais en Italie, « il faisait exactement ses études sur les meilleurs ouvrages qu'on en avait rapportés ». Quelque chose de Poussin se reconnaît dans l'*Assomption* ou dans le *Saint Gervais*. La *Légende de l'Amour* à l'hôtel Lambert se ressent de Vouet. Mais les Muses, qui font songer à Raphaël et à Poussin, n'appartiennent qu'à Le Sueur, à aucun autre : jeunes femmes, ou plutôt jeunes filles, belles surtout de l'harmonie et de la grâce des formes, le corps apparaissant sous de légers voiles, les bras d'une admirable ligne, les attitudes simples et rythmiques, le paysage aux horizons lointains, lumineux et doux comme au « soir d'un beau jour », tout répand dans l'âme une paix exquisement sereine.

Poussin n'a pas connu cette tendresse, ni Raphaël cette sensibilité.

Si certaines œuvres religieuses du maître ont pu être taxées de banalité, beaucoup contiennent des détails exquis. Dans le *Jésus portant sa croix* (Louvre), ce sera la Véronique agenouillée (fig. 150), si touchante, si discrète et si chaste; dans la *Descente de croix* (Louvre), la Madeleine accablée. De sorte que les œuvres de l'artiste, en apparence disparates, en réalité variées, trouvent leur harmonie dans leur distinction native, leur simplicité, leur dignité instinctive, leur candeur.

Ses biographes nous disent qu'il eut deux manières de peindre: celle de Vouet d'abord, la sienne ensuite. Il en eut plus encore. Donnons à l'influence de Vouet, si l'on veut, le faire du *Cabinet de l'Amour*. Mais le *Saint Paul à Éphèse* s'en distingue absolument, et les *Muses* de l'hôtel Lambert offrent des délicatesses de ton, des harmonies de jaune et de vert, qui appartiennent à un coloriste et qu'on retrouvera jusque dans la *Madeleine* et la *Véronique*. La manière n'est pas moins variée dans la *Vie de saint Bruno*. Dans le tableau du *Songe*, où des observateurs superficiels ont critiqué comme une hérésie de couleur le bleu dont le saint est revêtu, étendu sur un lit également bleu, il y a des dégradations du même ton, qui sont, au contraire, d'un coloriste très avisé, et ils n'ont pas remarqué le détail des sandales et d'une cordelette blanche, qui relève si heureusement la tonalité dominante. Caylus, d'autre part, a fait, à propos du *Phaéton*, une observation fort juste : « Je crois que c'est le tableau le plus haut en couleur qu'il ait peint » ; ajoutons : et le plus libre de facture. L'artiste y a procédé par des touches larges, un peu dures et sans finesse, mais vigoureusement accentuées et vibrantes.

A notre avis donc, il ne suffit pas de dire que Le Sueur fut un noble artiste; c'était un peintre. Qu'eût-il donné à son art, s'il avait vécu son temps d'homme? Plus qu'un autre peut-être, il eût grandi en se renouvelant.

Poussin. — Poussin (Nicolas) naquit près des Andelys, en 1594. Il était de famille modeste; son premier maître fut Quentin Varin.

Jusqu'en 1624, la biographie de Poussin présente bien des obscurités, qui tiennent à l'obscurité même de sa vie. On suit vaguement ses traces à Paris, à l'atelier de Ferdinand Elle I, puis un moment aux Andelys. On le saisit un peu mieux à partir de 1623, où l'on sait qu'il fit la connaissance du poète italien, Marino, qui resta en France de 1615 à 1623, et y publia, en 1623, le poème de l'*Adone* dédié au Roi. Si étonnant que cela paraisse entre deux esprits si différents, il faut admettre cependant que Marino exerça une grande influence sur la formation d'esprit de Poussin et que cette influence dura. On la retrouve plus tard dans le choix de certains sujets. Elle explique peut-être aussi la tendance à la subtilité, au raffine-

ment, que l'on constate dans la correspondance et dans certaines œuvres du maître français.

En 1624 enfin, Poussin partit pour l'Italie ; il y allait à l'âge de trente ans, par conséquent formé en grande partie. Pourtant l'Italie et surtout Rome l'instruisirent. Il y trouva d'abord l'antiquité, qu'il connaissait sans doute, mais dont il n'avait pas reçu la vision directe. On sait combien la Rome du passé contenait alors d'histoire, de poésie, combien de grandeur, de mélancolie, et aussi de pittoresque. L'Italie moderne offrait également bien des inspirations. Après Raphaël, Michel-Ange, le Titien, c'était, en 1624, le moment de la gloire des Carrache (Annibal était mort en 1609), du Guide, du Dominiquin. Poussin en reçut des leçons plus directes qu'on ne l'a dit, même des Carrache. Sans doute, il ne dut pas à l'Italie son génie, il lui en dut peut-être la pleine révélation.



Phot. Alinari.

Fig. 151. — Le Martyre de saint Erasme, par Poussin. (Pinacothèque Vaticane, Rome.)

Il lui dut aussi d'avoir pu l'exercer dans des conditions matérielles favorables. Il y avait à Rome tout un monde d'amateurs nationaux ou étrangers, les papes, les cardinaux, les grands seigneurs, les banquiers. Le pape Urbain VIII, qui gouverna l'Église de 1623 à 1644, et les Barberini comptèrent parmi les clients de l'artiste, et l'on sait quel rôle le Commandeur Cassiano del Pozzo joua dans sa vie et dans son œuvre.

Une fois fixé à Rome, Poussin y prit des habitudes qui ne changèrent jamais. Il entretint quelques relations avec les sculpteurs Du Quesnoy et l'Algarde, avec le peintre Jacques Stella, avec les membres de la famille Dughet, surtout lorsqu'il eut épousé, en 1630, Anna-Maria Dughet. Puis, à mesure que l'âge avança, il se tint de plus en plus à l'écart de la société romaine, se complaisant dans un isolement assez morose. Sa réputation n'en souffrit pas ; elle fut de bonne heure grande et étendue. Il avait peine — travaillant lentement — à suffire aux commandes qui lui venaient de partout. Les Chantelou, Pointel étaient en France ses correspondants, des amis en même temps que des clients, quelquefois exigeants, en raison même de leur admiration pour l'artiste. Un témoignage de la réputation de Poussin, en même temps qu'un trait curieux de l'esprit du temps, ne se rencontre-t-il pas dans la demande instante de Scarron sollicitant un tableau et l'obtenant du maître, alors surtout qu'il avait eu l'imprudence de lui envoyer le poème burlesque de *Typhon* ?

Un seul épisode pendant les quarante années de son séjour à Rome : le voyage de France en 1641-1642. Sublet de Noyers, nommé surintendant des Bâtiments en 1638, lui faisait des conditions séduisantes : « Je vous enverray mille escus (ce serait aujourd'hui une somme très considérable) pour les frais de vostre voyage, je vous feray donner mille escus de gages pour chascun an, un logement commode... vous ne peindrez pas en voûte ni en plafond (Poussin tenait à cette condition) et vous ne serez obligé que pour cinq ans. » Le roi, de son côté, lui faisait écrire : « Nous ayant esté fait rapport de l'estime que vous vous estes acquise et du rang que vous tenez parmi les plus excellens peintres.... Nous vous avons choisi pour un de nos peintres ordinaires. » Malgré ces instances, la venue de Chantelou et Chambray à Rome et l'intervention des prélats romains, Poussin hésita longtemps. On ne peut douter de sa sincérité lorsqu'il parle de son désir de rester à Rome, « en espérance d'y mourir », mais il faut avouer que, dans les longs atermoiements de deux années, sa conduite offre un singulier mélange de sentiments et de calculs. Le surintendant avait quelque droit d'en marquer son mécontentement.

Il ne se décida qu'à la fin de 1640 et arriva à Paris le 17 décembre. Il y trouva un accueil splendide, suivant ses propres expressions. Le roi le « caressa », lui déclara que « Monsieur Vouet allait être bien attrapé », ce qui ne déplut pas à Poussin, puisqu'il eut soin de le raconter au Cavalier del Pozzo. Il reçut, le 20 mars 1641, le brevet de Premier peintre, qui lui conférait la direction de tous les « ouvrages de peinture et d'ornements » des maisons royales.

Pourtant, au bout d'un an à peine, ses amis n'ignoraient pas son dessein de renoncer au séjour de France. Un peu plus tard, en octobre 1642,

il quittait Paris pour toujours. Comment expliquer ce revirement? Dans plusieurs lettres, souvent citées, Poussin reproche au ministre qui l'emploie l'incertitude et le décousu de ses ordres et surtout sa tendance à exiger de lui des travaux trop nombreux, d'un intérêt mesquin, et qu'il faudrait improviser hâtivement. « Je jure à V. S., écrivait-il à Del Pozzo, que si je restais beaucoup de temps en ce pays, il faudrait que j'y devinsse un *Strapazzone*, comme ceux qui y sont ». La réalité, c'est qu'il regrettait Rome, qu'il n'aimait pas la tâche qu'il avait acceptée, et puis qu'il avait



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 152. — Bacchanale, par Poussin.
(National Gallery, Londres.)

un caractère inquiet et ombrageux, qu'il se sentait entouré d'intrigues et d'inimitiés. Naudé écrivait : « Le Vouet se maintient très ferme et est l'occasion chaque jour d'une concurrence fort ennuyeuse, car c'est un homme effréné, d'humeur violente, qui cherche son intérêt *per fas et nefas* ». Poussin trouvait encore des ennemis dans l'architecte Le Mercier, qu'il ne se gênait d'ailleurs pas pour critiquer à propos de la grande galerie du Louvre, ou dans le paysagiste Fouquières, à qui le roi en avait confié la décoration par un acte de 1626.

A vrai dire, il y eut d'un bout à l'autre un profond malentendu entre le gouvernement royal et l'artiste. Ce n'était pas à Paris, c'était à Rome que celui-ci servait le mieux la France. Mais nous avons insisté sur cet épisode, parce qu'il jette un jour sur l'esprit et le caractère de Poussin. Le

marquis de Laborde a écrit quelque part : « L'âme de Poussin enveloppée dans les sublimes inspirations de son génie et dans les mesquineries d'un caractère mélancolique (misanthropique serait plus juste) ». Voilà bien la distinction à faire. Ne le connaissant même que par sa correspondance, on découvre en lui une nature rude et fruste, âpre, un caractère ombrageux, inquiet, morose au moins autant qu'indépendant. Il se plaint volontiers, même sans droit de se plaindre. Dans ses lettres il a de



Phot. Alinari.

Fig. 153. — L'Enlèvement des Sabines, par Poussin.
(Musée du Louvre.)

temps en temps des grossièretés étonnantes de la part du peintre des *Bergers d'Arcadie*. Le sentiment légitime qu'il nourrit de sa valeur l'entraîne parfois à des accès de colère un peu puérils contre ceux qui osent le discuter. D'ailleurs, il est porté à voir partout des ennemis. Il méprise facilement l'humanité, surtout les Italiens, à moins que ce ne soit les Français de son temps : entendons ceux qui ne pensent pas comme lui, et de ceux-ci il se complaît à grossir le nombre. Mais aussi il est foncièrement droit, honnête, scrupuleux (pratique cependant, en sa qualité de Normand), passionné pour le bien, pour la justice. Molière aurait pu trouver en lui le type de son Alceste.

N'insistons pas ; ce qu'il faut bien plus chercher en lui, c'est une admirable intelligence d'artiste et un admirable artiste. Peu d'hommes

ont eu un instinct plus complet du Beau. Voilà où est la source de son génie, plus, beaucoup plus que dans son esprit, car on en a trop fait l'homme de la raison, à force de vouloir le replacer dans son temps. Non pas qu'on songe à nier chez lui la part de l'éducation technique, qu'il



Phot. Braun et Cie

Fig. 154. — L'Institution de l'Eucharistie, par Poussin.
(Musée du Louvre.)

reçut de ses premiers maîtres; scientifique, qu'il développa à Rome, où il s'appliqua à l'étude de l'anatomie, de l'optique, de la perspective (où il connut les œuvres de Léonard de Vinci, puisqu'il illustra son *Traité de la Peinture*); philosophique ou esthétique, qu'il prit dans les ouvrages de théorie italiens, peut-être un peu forts pour son esprit; historique et littéraire, qu'il reçut de la lecture des écrivains anciens, de la Bible, de l'Évangile ou de quelques poètes italiens.

Son intelligence était forte, vigoureuse, plus forte et vigoureuse

que large et ouverte. Il n'a jamais été l'homme que de ses idées, ainsi qu'il arrive aux autodidactes. Vivant dans l'isolement de sa pensée, comme dans celui de sa vie, il a fini par la resserrer ou par la subtiliser, et le raisonnement quelquefois a troublé la clarté native de sa raison.

Je ne crois pas qu'il faille attribuer une importance particulière aux quelques pensées exprimées par lui sur la théorie de la peinture. Elles n'ont rien d'original et elles ne jettent pas grand jour sur le sujet. Que la « matière doive estre noble » et « donner au peintre lieu de montrer son esprit et son industrie »; qu'il faille introduire dans l'œuvre « la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout »; « que ces dernières parties (on ne voit pas trop lesquelles) ne se puissent enseigner et soient le rameau d'or de Virgile », c'est ce qu'écrivaient tous les esthéticiens du temps.

LES ŒUVRES ET LES IDÉES. — Il n'existe pas encore de catalogue satisfaisant des œuvres de Poussin. Celui de Smith, qui n'est pas remplacé, aurait besoin d'être repris, corrigé, complété. En tout cas, les tableaux qu'on peut considérer comme authentiques atteignent un nombre tel et offrent une telle variété qu'ils suffisent à juger l'artiste tout entier. La chronologie n'en a été fixée que pour quelques-uns. Est-ce infiniment regrettable? De 1630 à 1660, à part quelques différences dans la maîtrise d'exécution, qui se développe jusqu'en 1655 environ, puis commence à faiblir après cette date, l'artiste demeure semblable — non pas toujours égal — à lui-même, dans sa conception artistique. Tout au plus signalerait-on entre 1635 et 1650 l'intensité et la pleine valeur de sa production, l'essor harmonieux de son génie.

Voici des dates, les unes certaines, les autres probables, pour quelques-unes des toiles les plus connues. Vers 1628, la *Mort de Germanicus*; vers 1630, le *Triomphe de Flore* et le *Martyre de saint Érasme*; en 1633, une *Adoration des Rois* (signée et datée); vers 1635, le *Parnasse*; en 1639, les *Israélites recueillant la manne*; en 1641, *le Temps et la Vérité*; en 1642, le *Miracle de saint François-Xavier*; en 1634-1648, les deux suites des *Sept Sacrements*; en 1648, l'*Éliézer et Rébecca* et le *Diogène*; en 1649, le *Jugement de Salomon*; en 1650, les *Aveugles de Jéricho*; en 1653, la *Femme adultère* et les *Bergers d'Arcadie*; en 1655, la *Grande Vierge*; de 1660 à 1664, les *Quatre Saisons*.

Par cette énumération, si sommaire soit-elle, on peut constater que les thèmes traités par Poussin sont très variés. Sauf une ou deux exceptions, il les a pris dans l'antiquité religieuse ou profane; il en a emprunté quelques-uns aux actes des martyrs et des saints. Mais ses goûts le portaient encore plus vers la mythologie et vers l'allégorie qui en dérive. C'est pour nous la plus belle partie de son œuvre, celle du moins qui nous séduit le plus aujourd'hui, parce que nous y retrouvons mieux les ten-

dances naturalistes de son génie et son amour passionné de la beauté plastique. C'est là aussi que nous pouvons le mieux sentir, à travers une philosophie un peu nuageuse, la valeur de sa pensée. Enfin le paysage y tient une grande place et souvent une place prépondérante.

Presque toujours il puise l'idée d'un sujet dans le riche fonds de ses lectures, dans les souvenirs qu'elles lui ont laissés. Bellori dit qu'il lisait les histoires grecque et romaine et y annotait les sujets qui lui paraissaient convenir, se réservant de s'en servir à l'occasion. Comme tous les



Phot. Alinari.

Fig. 155. — Les Bergers d'Arcadie, par Poussin.
(Musée du Louvre.)

classiques du temps, il recourt à la littérature ou à l'histoire, et nous savons, par exemple, que pour le *Miracle de saint François-Xavier* il commença par lire la vie du saint et même aussi celle de saint Ignace.

Sa conception primordiale d'un tableau est donc essentiellement intellectuelle et psychologique. Il en « arrête d'abord la pensée », comme il dit assez souvent, la mûrit plus ou moins longtemps dans son esprit, avant de passer à l'exécution. Mais, qu'il s'agisse de la méditation ou de la réalisation, il ne consent jamais à se hâter ; il a horreur de l'improvisation. Il commençait ordinairement par une ou plusieurs esquisses jetées très rapidement. « Quand il dessinait, écrit Mariette, il ne songeait qu'à fixer ses idées, qui partaient avec tant d'abondance que le même sujet lui fournissait sur-le-champ une infinité de pensées différentes. » Ainsi,

depuis la conception première jusqu'à l'exécution définitive, se poursuit le travail de raisonnement et rien n'est laissé au hasard. Par suite, il faut voir comment il traite les critiques qui n'ont pas su pénétrer jusqu'au tréfonds de sa pensée, fût-elle la plus abstruse ; elle l'est plus d'une fois.

En voici un exemple bien significatif et qui montre la subtilité de son esprit. On s'était étonné, à propos du *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, que cette eau eût trouvé tout de suite, dans un désert où il n'en avait jamais coulé, un lit aussi profond. Il répond « qu'il est bien aize qu'on sache qu'il ne travaille pas au hasard... qu'apparemment la disposition devoit être de la sorte qu'il l'a figurée, parce qu'autrement l'eau n'auroit pu être ramassée ni prise dans le grand besoin qu'une si grande quantité de peuple en avoit ». Et il termine assez joliment et justement par où il aurait pu d'ailleurs commencer : « qu'il y a un bien moindre miracle à ce que l'eau ait trouvé un lit tout creusé qu'à ce qu'elle ait jailli subitement d'un rocher aride. »



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 156. — L'Inspiration d'Anacréon, par Poussin.
(Musée de Dulwich.)

On ne s'étonnera pas du soin qu'il a donné à « l'expression générale et particulière », comme on disait alors, c'est-à-dire à interpréter par les moyens de son art le sens du sujet qu'il a choisi et les sentiments, « les passions », des personnages qui y figurent. Ici se présente la fameuse question des modes antiques : ionien, phrygien, dorien, dont il a parlé en les appliquant à la peinture. Simple après tout, car elle revient à l'idée classique du style qui convient aux différents genres. L'*Enlèvement des Sabines* (fig. 155) ne sera pas traité comme une *Bacchanale* (fig. 152) ou comme la *Nymphe portée par un satyre* (fig. 157).

Plus intéressant suivant nous est l'effort constant de l'artiste pour donner au tableau son centre attractif et sa signification : dans la *Femme adultère*, le Christ montrant les mots sauveurs, dans les *Aveugles*, l'homme agenouillé, sur les yeux de qui le Christ étend la main. Et au moins autant la préoccupation des expressions particulières. Comme toujours il l'exagère quand il l'explique. Il écrit, par exemple à propos de la *Manne* : « Je crois que facilement vous recognoitrés quelles sont celles (les personnes) qui languisent, qui admire, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se respestre de consolation et autres, car les sept premières figures à main gauche vous disent tout ce qui est icy escript, et le reste est de la mesme estoffe : lisés l'istoire et le tableau afin de cognoistre si chaque chose est apropriée au subject. »



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 157. — Nymphe portée par un satyre, par Poussin. (Musée de Cassel.)

Cet excès de psychologie, en l'habituant à analyser avec ce scrupule les sentiments et les moyens de les traduire en peinture (il n'y réussit pas dans la *Manne* autant qu'il le croit), a du moins pour résultat de donner à certaines de ses œuvres, quand il consent à se simplifier, la plus belle signification intellectuelle ou morale. Nous lui devons peut-être la délicatesse exquise des *Bergers d'Arcadie* (fig. 155), la grâce modeste des filles de l'*Eliézer*, ou l'enthousiasme poétique de l'*Inspiration d'Anacréon* (fig. 156), qu'on rapprochera de l'*Inspiration du poète* du Louvre, très inférieure suivant nous.

Mais il faut ajouter, en insistant, que, si Poussin voit dans le tableau une œuvre de penseur, il y voit au moins autant une œuvre de peintre. Œuvre de peintre, parce qu'il a le sentiment très profond et très ardent de la beauté plastique, beauté de la nature inanimée, beauté du corps

humain. A vrai dire, il a souvent interprété celle-ci à travers l'interprétation gréco-romaine, et on le lui a plus d'une fois reproché, non sans quelque raison. De Piles alla jusqu'à dire que Poussin « donna dans la pierre ». Oui, trop souvent peut-être, mais il faut reconnaître aussi que dans ses belles œuvres, même quand il exprime ainsi le culte passionné qu'il professe pour la statuaire antique, il le ramène à l'observation sincère du modèle. Et d'ailleurs, ne lui arrive-t-il pas souvent de peindre tout naïvement un beau corps d'homme ou de femme, saisi, pour ainsi dire, dans la splendeur de ses formes ! Il a quelquefois poussé le goût pour la beauté plastique jusqu'à ne pas craindre des sujets voluptueux, comme celui de la *Léda*. Dans une note moins hardie, la *Nymphe portée par un satyre* (fig. 157) ou la *Vénus dormant* peuvent se comparer aux expressions les plus savoureuses de la beauté féminine tentées par les peintres dits naturalistes. Un passage d'une de ses lettres est instructif à cet égard. « Les belles filles que vous avés veues à Nimes ne vous aurons, je m'assure, pas moins délecté l'esprit par la veue que les belles colonnes de la Maison Quarrée, veu que celles ici ne sont que de vieilles copies de celles-là ». Ne retrouve-t-on pas quelque chose de ces « belles filles », françaises ou italiennes, peu importe, dans les *Bacchanales* de la National Gallery, dans la jeune femme de l'*Enfance de Bacchus* (pl. III) à Chantilly?

Nous ne dirons pas qu'il ait été coloriste, mais nous ne dirons pas non plus qu'il ne l'ait pas été du tout. On a parlé de l'influence de Titien sur lui ; on la retrouve en effet, mais il a aussi en propre de jolies finesses de couleur, des harmonies délicates, des combinaisons de tons qui viennent de sa vision personnelle. Voici qui a encore plus de signification. Félibien cherche à expliquer et à excuser les tonalités trop effacées de son coloris dans certaines figures, et il dit que « Poussin s'étudiait à les représenter telles qu'elles paroissoient dans le naturel, lorsque, par la distance qui se trouve entre elles et celui qui les voit, l'air qui est interposé les rend plus grises et fait que la carnation n'est pas si douce et si agréable ». Or, Félibien ne s'aperçoit pas, et son témoignage n'en a que plus de prix, que Poussin, en agissant ainsi, démontre combien sa vision était juste, délicate et... réaliste.

Et puis Poussin a aimé la lumière, les vastes espaces où se tamise l'atmosphère, en grand paysagiste qu'il était. Car il faut voir en lui un très grand paysagiste, l'un des plus vrais, des plus puissants et en même temps des plus séduisants. « Il suivait, par rapport au paysage, écrit Mariette, une méthode différente de celle qu'il tenait pour la figure. L'indispensable nécessité d'aller étudier sur le lieu le modèle lui a fait dessiner un grand nombre de paysages d'après nature avec un soin infini : non seulement il devenait alors religieux observateur des formes, mais il avait encore une extrême attention à saisir des effets piquants de



Phot. Bulloz

N. POUSSIN. — L'ENFANCE DE BACCHUS

(Musée Condé Chantilly.)

Librairie Armand Colin Paris

lumière, dont il faisait une application heureuse dans ses tableaux. Muni de ses études, il composait ensuite dans son cabinet ces beaux paysages, où le spectateur se croit transporté dans l'ancienne Grèce et dans ces vallées enchantées décrites par les poètes; car le génie de Poussin était tout poétique. » On ne peut pas mieux dire.

Poussin est à la fois de son temps et de son pays, et à part dans son pays et dans son temps.

Comme tous les artistes contemporains, il reçoit des influences



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 158. — Paysage avec saint Mathieu et l'ange, par Poussin. (Musée de Berlin.)

antiques et des influences italiennes, mais, bien plus qu'eux, il est en contact direct avec l'antiquité et, dans l'art italien, il choisit presque exclusivement Raphaël, sans rester complètement étranger à Titien, ni même aux Carrache ou au Dominiquin. Seulement, à la différence de la plupart de ses contemporains, il proteste contre l'art de son époque. Si l'éducation italienne s'est superposée chez lui à l'éducation première qu'il avait reçue de France, il appartient bien à la France du xviie siècle par la gravité de son esprit, par la tournure philosophique de son intelligence.

Jacques Stella. — Nous ne dirons qu'un mot de Jacques Stella (1596-1657), un Lyonnais d'origine flamande, qui resta longtemps à Rome

où il connut Poussin. Il vint à Paris, fut Premier peintre du roi, chevalier de l'Ordre de Saint-Michel, logé au Louvre. Ses tableaux, choisis dans la « matière noble », sont d'un Poussin où il ne manque que l'esprit et l'âme de Poussin. Il n'y a à garder de lui que quelques dessins pour l'illustration de livres ou la suite de ses « *Jeux d'enfants* », petites œuvres qu'il faisait « durant l'hiver, lorsque les soirées sont longues, » dit Félibien, et qui sont agréables, justement parce qu'il n'y forçait pas son modeste talent.

Nous laisserons de côté Louis Boullongne I (1609-1674), qui ne se différenciait de ses contemporains que par son habileté à faire des copies (à s'y méprendre) des tableaux de maîtres ; Michel Corneille I (1601-1664) ; Charles Poërson (1609-1667) ; Louis Testelin (1615-1655). On notera, si l'on veut, que celui-ci excellait dans les « grisailles feignant les bas-reliefs », et qu'il alla travailler en province, en Auvergne, chez le marquis de Canillac et ailleurs : une preuve que l'art venait de plus en plus de Paris. Tous ces artistes ont peint des *Mays*. Ces tableaux n'étaient guère qu'une marchandise courante, d'une consciencieuse impersonnalité.

Quant à Charles Le Brun, si nous n'en parlons pas ici, malgré la date de sa naissance (1619), l'importance de son œuvre à l'hôtel Lambret et à Vaux-le-Vicomte, et même celle de son rôle avant 1660, c'est qu'on ne saurait le séparer de Louis XIV, en qui il s'est absorbé, et à propos de qui il faut le prendre dans tout le développement de sa personnalité.

LA RÉALITÉ ET LA FANTAISIE

I. LE PORTRAIT

Après la peinture d'histoire, mais à un rang inférieur, cela s'entend, le portrait est presque le seul genre qui ait droit de cité dans la doctrine artistique.

Félibien, si académique cependant et qui proclame la théorie de la « matière noble », en analyse assez longuement les mérites, « quoique la représentation d'un visage ne soit, s'il faut le dire, que la moindre partie de tant de choses qu'embrasse la peinture ». Il montre d'abord les difficultés techniques, puis l'esprit, la vie, les inclinations, les passions qu'il faut exprimer ; la ressemblance à laquelle on n'arrive qu'en ayant le sentiment juste de l'emploi des lumières et des ombres, du point de vue sous lequel il convient de saisir le personnage. Pour lui, un seul artiste presque est arrivé à la perfection ou en a approché : Van Dyck.

Même en ne tenant pas compte des théoriciens, la diffusion du genre s'expliquerait par les goûts d'une société où l'on aimait à paraître, à se répandre, à laisser quelque chose de soi-même, aussi bien que de son nom, à s'analyser, à se décrire, soi ou les autres. On sait combien la mode du portrait s'introduisit dans la littérature. Guillet de Saint-Georges en témoigne et ne manque pas d'établir un rapprochement avec la peinture : « Chacun faisoit son propre portrait, en composant des discours et en écrivant des lettres, où l'on se représentoit soi-même avec les plus remarquables qualités du corps et de l'esprit. Ainsi, la plume étoit devenue un pinceau très commun, et quand on estoit las de se peindre soi-même, on peignoit les autres par des traits tantôt flatteurs et bien souvent satiriques. Le sieur Barbin en fit imprimer un livre et ce fut là qu'on fit souvent les éloges de MM. les Beaubrun, pour faire une allusion de portrait à portrait.... »



Fig. 159. — Portrait de Mazarin, par Romanelli.

Les Beaubrun (Henri, 1603-1677, et Charles, 1604-1692) furent en effet des peintres mondains par excellence, renommés moins peut-être pour leur talent que pour leur bonne grâce, leur ingéniosité à présenter dans leur meilleur air leurs modèles féminins. Ils eurent la faveur de Louis XIII, de la Reine et même, plus tard, de Louis XIV.

Pour toutes ces raisons, le nombre des portraitistes fut si grand qu'il est impossible de les citer tous, se bornât-on à en dresser la liste. On trouve parmi eux tous les artistes du temps, peintres d'histoire ou de genre aussi bien que spécialistes, flamands aussi bien que français. L'étude du genre, quand on la poussera un peu loin, révélera des hommes de talent complètement ou presque complètement ignorés jusqu'à présent, qui eurent leur clientèle, une clientèle de gens de goût, de connaisseurs. L'oubli qui s'est fait autour de quelques-uns tient à ce que leurs œuvres ont disparu ou restent inconnues, ou à l'état anonyme, dans les collections particulières et les musées. Pour en retrou-

ver les auteurs, il faudrait parcourir l'œuvre énorme des graveurs du temps, où figure le nom du peintre avec la mention courante : *pinxit*, *delineavit*, etc.

Le portrait se présente sous les trois formes de la peinture, du dessin, de la gravure originale, tableau et dessin étant d'ailleurs reproduits aussi par la gravure d'interprétation.

Tantôt le personnage représenté figure dans son costume ordinaire ou son costume d'apparat, sans fond de décor ou sans autre décor que celui du milieu où il vit ou est censé vivre. Ce sera le cas des célèbres portraits de Richelieu et de Mazarin assis à leur table de travail. C'est le portrait réaliste. Souvent aussi le personnage apparaît en Romain de convention, en Mars, en Apollon; en Diane, si c'est une femme; ou entouré de divinités ou de Vertus, comme le Louis XIII accompagné de la Renommée, le Mazarin (fig. 159). C'est le portrait historique ou allégorique.



Fig. 160. — Portrait d'Ant. Barberini, cardinal-archevêque de Reims, par Gribelin.

Enfin on trouve dans Tallemant des Réaux : « Il faut chercher les portraits des femmes de la première moitié du siècle dans les Diane, les Philis, les Cérès, les Nymphes bocagères, qui restent en si grand nombre chez les marchands de tableaux » (nous parlions tout à l'heure de la disparition de ces sortes d'œuvres). C'est le portrait semi-pastoral, semi-mythologique, très en faveur pour les hommes aussi bien que pour les femmes, et qu'on retrouvera jusqu'à la fin du XVIIIe siècle lui-même. Il correspondait à quelque chose de l'époque, car un contemporain raconte qu'on aperçut un jour dans un jardin « Mademoiselle de Rambouillet et toutes les demoiselles de la maison vêtues effectivement en nymphes ». Qu'on doive en attribuer le mérite au peintre ou au graveur (nous ne les connaissons généralement que par ce dernier), il y a d'excellents portraits, où se rencontrent les noms de ces artistes peu connus auxquels nous faisions allusion ci-dessus.

On en trouve de Du Guernier (1624-1674), « très habile portraitiste en miniature », écrit Félibien; de Louis Elle I, dit Ferdinand (1612-1689), « l'un des plus excellents portraitistes », d'après Mariette, et qui, suivant de Piles, « a fait quantité de beaux portraits, pendant que Louis, Henri et Charles de Beaubrun, qui avoient des habitudes à la cour, se faisoient beaucoup mieux payer que lui, quoiqu'ils luy fussent inférieurs dans leur art » ; de Gribelin, qui a dessiné, peint et gravé, et quelquefois fort bien; de Roland Lefèvre, dit de Venise (1608-1677), dont la vie fut partagée entre l'Italie, la France et l'Angleterre; de Grégoire Huret (1606-1670), dont un portrait avec allégorie à la paix est remarquable; de Regnesson (bon portrait de Mademoiselle); de Boury; de Dieu (l'abbé de Matignon); puis des peintres flamands Van Mol, Juste d'Egmont (le Grand Condé), etc., alors en grande réputation.

Encore laissons-nous de côté des artistes tels que Nicolas Mignard, Henri Testelin, Jean Nocret, que leur âge ou la date de leurs plus belles œuvres rattachent plutôt au règne personnel de Louis XIV. Nous devons de même nous borner à signaler ici Robert Nanteuil. En effet, si la date vraisemblable pour sa naissance peut être reportée à 1625, il n'entre guère en réputation et en grande production qu'après 1647, et il paraît difficile de séparer de Louis XIV l'artiste qui a fixé en traits ineffaçables la physionomie du souverain, au moment le plus brillant de son règne. Du moins trouvons-nous dans sa renommée, dans ses œuvres antérieures à 1660 (n'en citerions-nous que le *Loret* et le *Bellièvre*) une preuve de plus de l'admirable expansion de l'art du portrait dans la période que nous étudions.

Philippe de Champaigne. — Il semblera peut-être étrange de classer parmi les portraitistes un peintre qui paraît appartenir plus que tout autre au genre historique et qu'on serait tenté de rapprocher de Poussin, ne fût-ce que pour la dignité et l'austérité de sa vie; un peintre de qui nous allons nous-même citer de nombreux tableaux religieux ou mythologiques. C'est que Philippe de Champaigne ne mériterait guère d'être étudié tout à fait à part, s'il n'avait peint des portraits. Son originalité et sa grandeur sont là.

Philippe de Champaigne (1602-1674) était né à Bruxelles, d'où vient qu'on le classe presque toujours dans l'École flamande, malgré son éducation en partie française, son séjour de plus de cinquante ans à Paris et le contact étroit qu'il garda avec la société française, car il ne travailla guère qu'en France, où il reçut des lettres de naturalisation en 1629. Il fut très occupé par la reine Marie de Médicis, puis par Anne d'Autriche, et recherché par Richelieu, qui ne réussit pourtant pas à se l'attacher complètement. Il reçut le titre de peintre du Roi, mais ses

relations les plus étroites furent avec les solitaires de Port-Royal, à qui il confia sa fille et avec qui il resta toujours en communauté de croyance, de pureté de vie et de piété austère.

Il s'est passé pour Philippe de Champaigne quelque chose d'analogue à ce que nous signalions pour Le Sueur. En même temps qu'on l'a presque absorbé dans Port-Royal, on se le figure volontiers vivant isolé et ne peignant que pour un monde restreint. Au contraire, il eut une clientèle dans toutes les classes élevées de la société et fut obligé très souvent — qui le croirait de lui? — d'employer des aides pour des productions hâtives. Bien plus, le peintre attitré des « Solitaires » a traité nombre de sujets mythologiques.

La liste de ses œuvres, très longue, est très variée. A l'inspiration religieuse appartiennent la *Vierge au pied de la croix*, pour les Carmélites, *Louis XIII offrant sa couronne à la Vierge*, pour Notre-Dame, la *Vie de saint Benoît*, pour l'appartement d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce, les cartons de tapisserie pour Notre-Dame (*Présentation au Temple*, *Nativité*), ceux du *Martyre de saint Gervais et saint Protais*, pour l'église Saint-Gervais, et d'innombrables *Annonciations*, *Cènes*, *Christs en croix*. L'histoire profane et la mythologie ou l'allégorie figuraient dans les peintures du Luxembourg, à la galerie du Palais-Cardinal, au château de Richelieu en Poitou, au château de Vincennes, dont les peintures lui furent payées 30000 livres : l'une représentait *Jupiter commandant à la France de faire la paix*. Philippe prolongea sa vie et peignit jusqu'en 1674; on le retrouve aux appartements des Tuileries, mais dans cette dernière période, il eut pour collaborateur actif son neveu et élève Jean-Baptiste (1631-1681), qui vaut d'être signalé à ce titre et pour son étroite union de sentiments et d'idées avec son oncle.

Religieux ou païen, Champaigne est un artiste souvent banal. Ce croyant sincère n'a d'autre accent, même dans ses tableaux d'église, qu'une gravité froide. Aucun pathétique, aucune sensibilité, qu'il s'agisse de la *Descente de croix* ou de la *Nativité*. Aucune trouvaille, aucune invention, qu'il s'agisse de la *Vierge intercédant pour les âmes du Purgatoire* (Musée de Toulouse) ou du *Sommeil d'Élie* (église de la Couture au Mans). Sa couleur lavée, ses bleus inharmonieux et inharmoniques, ses rouges ternes et rêches donnent à la plupart de ses tableaux une sorte d'éclat métallique sans nuances.

Il faut mettre à part les cartons de tapisserie qu'il dessina pour l'église Saint-Gervais. Dans la tapisserie qui représente saint Gervais et saint Protais conduits au supplice, les deux saints ont une majesté, une simplicité, et la composition une ampleur, qui font songer à Le Sueur et à Poussin. Ces mérites annoncent quelque chose de ce qu'on va observer dans les portraits, où Champaigne est un maître exceptionnel.

C'est qu'au delà de la ressemblance individuelle, si pénétrante et si intense, presque tous vont jusqu'à l'expression psychologique et historique. Quoi qu'il ait représenté des personnages de la Cour, depuis Anne d'Autriche jusqu'à Richelieu, des parlementaires, même quelques hommes d'épée, c'est peut-être encore plus en face des personnages du monde religieux qu'il est vraiment lui-même. Ses portraits deviennent alors des actes de foi. Il y procède, pourrait-on dire, à la façon des primitifs fla-



Phot Bulloz.

Fig. 161. — Louis XIII recevant Cl. Bouthillier dans l'Ordre du Saint-Esprit, par Philippe de Champaigne.
(Musée de Troyes.)

mands, ses ancêtres, qui témoignaient de leurs sentiments, moins dans la scène religieuse qu'ils interprétaient que dans les donateurs dévotement agenouillés, dont la physionomie reflète une piété naïve et forte.

On ne peut songer à une énumération même sommaire des portraits de Philippe de Champaigne. Il a figuré plusieurs fois Richelieu, tantôt dans la somptuosité de son costume cardinalesque, tantôt dans l'intimité froide de son cabinet de travail, et il nous a laissé l'image sans doute la plus ressemblante du ministre, dont il avait fait une triple étude de face et de deux profils (National Gallery de Londres). Un portrait de Mazarin a les mêmes caractères de vérité, de simplicité, de sincérité. Celui de Louis XIII (au Louvre) est gâté par l'intervention d'une figure allégo-

rique. Le genre s'élargit avec certaines représentations de personnages groupés — encore la façon hollandaise et flamande, — *Louis XIII décernant le collier de l'Ordre du Saint-Esprit* (Musées de Troyes, de Grenoble, de Toulouse); *les Échevins parisiens* (Louvre) : autant de portraits qu'on sent très individuels, mais en même temps la gravité de la composition et de l'ordonnance, la dignité un peu solennelle et compassée répandue dans la scène y introduisent vraiment un accent d'histoire.

Champaigne a peu de portraits féminins ; il ne faut y chercher ni la



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 162. — La Mère Agnès et la Sœur Catherine de Sainte-Suzanne, par Philippe de Champaigne.

(Musée du Louvre.)

beauté éclatante et somptueuse, ni la grâce séductrice des grandes dames de l'époque. Le monde qu'il a peint était plus sévère, même Anne d'Autriche, qu'il la peigne en costume laïque ou en costume monacal.

On arrive ainsi à ces portraits d'évêques, de solitaires de Port-Royal, dont on ne trouvera pas ailleurs les analogues : Saint-Cyran au crâne chauve et puissant, aux traits si énergiques dans leur irrégularité, Arnauld d'Andilly, Antoine Arnauld, la Mère Angélique (nouvellement entrée au Louvre), une de ses plus belles œuvres. On serait tenté de placer dans cette série certaines toiles qui, sans être sans doute des portraits proprement dits, donnent la sensation d'un modèle interprété, par exemple une *Sainte Julienne en prière*, dans une cellule aussi modeste que le costume et la physionomie de la sainte, et surtout l'admirable

groupe de la fille du peintre, Catherine de Sainte-Suzanne, et de la Mère Agnès. Rien que de réaliste, d'humble, d'intime, mais le regard de la Sœur Catherine dit assez qu'elle voit Dieu dans son extase intérieure, et le spectateur sent que sa pensée remplit tout le cadre et l'élargit.

Champaigne, souvent abstrait, glacial dans ses peintures classiques, révèle dans le portrait une vision d'une admirable justesse, et sa touche y devient ferme, large, savoureuse, son coloris toujours sobre, mais d'une harmonie fine dans des tons discrets. Les chairs sont souples; il a tiré un heureux parti des étoffes noires ou blanches, auxquelles il sait donner des plis amples et dont il varie habilement les nuances dans les mêmes tonalités. C'est aussi beau que les beaux portraits flamands du temps, auxquels décidément Philippe de Champaigne se rattache. Ses contemporains le sentirent et eurent l'instinct vague de ce qu'il devait à ses origines.

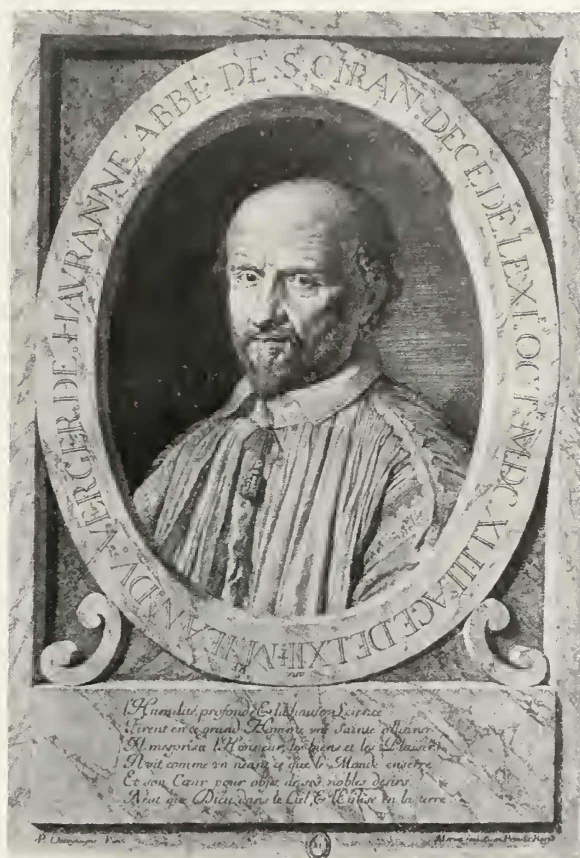


Fig. 165. — Saint-Cyran, par Philippe de Champaigne, gravure de Morin.

En effet, si invraisemblable que cela semble au premier abord, ce peintre, que nous nous représentons volontiers comme un classique purement épris d'idéal, a été au XVIIe et au XVIIIe siècle considéré souvent comme un réaliste. Félibien reconnaît qu'on ne rencontre pas dans ses ouvrages « des parties comparables à celles des plus grands maîtres d'Italie, car il n'avait jamais vu comme eux ces beautés propres à faire naître d'excellentes idées. Aussi a-t-il toujours conservé beaucoup du goût de son païs, qu'il a cependant rectifié par l'étude et par la peine qu'il s'est donnée à imiter ce que l'on estimait de plus parfait ». Mariette, plus tard, écrit : « D'un autre côté, esclave de l'objet qu'il traitait, il le rendait servilement, sans pouvoir, en quelque sorte, sortir de son sujet. Son génie, qui n'était pas assez rempli de feu, ne lui laissait rien imaginer au delà ».

Ces jugements ne se conçoivent que si l'on songe à la théorie académique du temps. Ils seraient justes, si on les ramenait à cette idée que le génie de Philippe de Champaigne a été entravé par des doctrines auxquelles il n'a su ni pu se soustraire. Ils montrent peut-être, en tout cas, que nous avions raison de chercher en lui surtout le portraitiste.

Le graveur Jean Morin. — Il trouva le graveur qu'il lui fallait dans un artiste qu'on ne connaît guère que par ses œuvres : Jean Morin. On ignore la date de sa naissance (avant 1600), l'on ne sait exactement que celle de sa mort (1650).

Quoiqu'il n'ait guère fait que de la gravure d'interprétation, son art présente une singulière originalité. Une planche de Morin se révèle au premier coup d'œil par l'emploi d'un procédé qu'il développa, s'il ne l'inventa pas. Aux tailles et aux contre-tailles habituelles à l'eau-forte ou au burin, qu'il indiquait très largement et légèrement, il ajouta, pour le modelé des chairs et pour les fonds, des pointillés très accentués, qui produisent quelque chose de très souple et font presque songer à la manière noire, que l'on découvrait à cette date. « Procédé, dit Mariette, pittoresque sans manquer du côté du fini, très propre à exprimer les différents degrés de teintes et tous les tons de la couleur ».

Attaché comme Champaigne aux croyances jansénistes, Morin était fait pour traduire la gravité austère de ses portraits. Son œuvre complète celle du maître et en éclaire la signification artistique et morale.

II. LE GENRE

Les Le Nain. — Il y a trois frères Le Nain, tous trois nés à Laon, mais fixés à Paris, au moins depuis 1629 : Antoine, Louis et Mathieu.

Antoine était probablement l'aîné ; il reçut des lettres de maîtrise à l'occasion de l'entrée d'Anne d'Autriche, puis il fut admis dans la maîtrise des peintres de Saint-Germain-des-Prés en 1629, entra à l'Académie de peinture dès la fondation, le 2 mars 1648, et mourut quelques jours après, le 25 du même mois.

Louis, le second frère, travaillait à Paris en 1650 ; il fut admis à l'Académie, le 7 mars 1648, et mourut deux jours avant Antoine, le 23 mars. On ne sait rien de plus sur la vie de ces deux artistes.

On a quelques informations plus précises sur Mathieu. On place sa naissance vers 1606 ; on le voit nommé peintre de la ville de Paris en 1633, lieutenant d'une compagnie de milice bourgeoise en 1639. Il fit partie de l'Académie le 1er mars 1648, mais ne s'intéressait pas très activement à la vie de la compagnie, puisqu'en octobre 1649 il n'avait pas

encore payé ses cotisations dues depuis l'origine. Cela n'empêcha pas de le maintenir sur les listes. Il avait acquis une assez belle fortune : trois maisons à Paris, des maisons à Laon, 500 livres de rente sur l'Hôtel de Ville. Il demeurait rue Honoré-Chevalier, sur la paroisse Saint-Sulpice. Il porte dans certains actes le titre de chevalier, seigneur de la Jumelle. Resté seul et célibataire, il fit en 1668 donation de ses biens à un de ses neveux qui vivait auprès de lui depuis longtemps; il est vrai que ce fut pour la révoquer peu de temps après. Il mourut le 20 août 1677.



Phot. Braun et Cie.

Fig. 164. — La Forge, par un des Le Nain.
(Musée du Louvre.)

Ces détails montrent que ni lui ni ses frères ne furent les artistes besogneux, qu'on se plaisait autrefois à représenter, sous prétexte qu'ils avaient peint des scènes populaires.

Un autre détail a une grande importance, au moment d'aborder l'examen de leurs œuvres. En décembre 1646 les trois frères, demeurant rue du Vieux-Colombier, « longtemps y a qu'ils demeurent et travaillent ensemble sans s'estre séparez », se faisaient donation de tous leurs biens.

On a essayé de tirer parti d'un texte d'un compatriote des Le Nain. « Antoine, y lit-on, excellait pour les miniatures et les portraits en raccourci; Louis réussissait dans les portraits qui sont à demi-corps ou en forme de buste; Mathieu était pour les grands tableaux, comme ceux qui représentent les mystères, les martyres des saints, les batailles, etc. » Si l'on veut se servir de ce document, il faut le prendre tel qu'il est, sans le forcer. Admettons que le mot miniatures pourrait désigner les petits tableaux (on ne voit nulle part signalées des miniatures des Le Nain), les termes relatifs à Mathieu ne permettraient véritablement pas de lui attribuer les tableaux de genre et de réalité. Car les mystères, les batail-

les, les martyres des saints caractérisaient précisément la peinture dite d'histoire. Mariette écrit seulement qu'il s'était consacré au genre du portrait et fut admis à l'Académie en cette qualité. Mais il dit aussi qu'il est « impossible de distinguer ce que chacun avait fait dans le même tableau ».

Comment alors déterminer leur part dans les toiles qui nous restent d'eux, alors qu'on n'a pas pu tenter même d'en établir la chronologie, fût-elle approximative? Mathieu a survécu trente ans à Louis et à Antoine,



Phot. J. Lacoste.

Fig. 165. — La Bénédiction épiscopale, attribuée aux Le Nain.
(Musée de Madrid.)

mais on ne connaît rien de son activité pendant ce temps. Pour prendre comme exemples les tableaux du Musée du Louvre qui portent leur nom avec certitude ou avec les plus fortes présomptions, on admettra bien que la *Crèche* ne ressemble pas aux deux *Repas villageois* ou à la *Forge*, qui, au contraire, se ressemblent; que le portrait de *Henri II de Montmorency* se doit classer à part de la *Réunion de famille*. Mais de là à mettre sur ces toiles Mathieu, Louis ou Antoine, il y a de la marge.

Du reste, bien des tableaux des musées de France ou des musées et collections de l'étranger laissent subsister des doutes. Des deux Le Nain de Rouen, la *Nativité de la Vierge* appartient à un Flamand, Van Loon. *La marquise de Forbin* du Musée d'Avignon, signée et datée (1644), ne fait pas doute, sauf pour le personnage représenté. La *Bénédiction épiscopale* de Madrid, très curieuse, est incertaine et complique les problèmes.

Que d'autres attributions aussi semblent aventurées! L'Exposition de 1915, à Londres, dont le catalogue vient de paraître, a pu fournir des révélations; elle présentait trente-deux Le Nain ou donnés comme tels.

Mariette et Sauval ont loué les Le Nain. Le premier leur reconnaît « un fort beau pinceau, l'art de fondre les couleurs, la naïveté des personnages ». Sauval écrit : « La voûte de la chapelle de la Vierge (à Saint-Germain-des-Prés) est peinte par les Le Nain. Ces trois frères excellaient à faire des têtes, aussi ont-ils réussi merveilleusement dans celles des figures qu'ils y ont fait entrer, aux figures du *Couronnement* et de l'*Assomption de la Vierge*. Toutes ces têtes d'ailleurs sont d'après nature, si belles et si proprement appropriées au sujet qu'il ne se peut pas mieux ».

Je trouve, pour ma part, que ces éloges ont quelque exagération et qu'il faudrait, en tout cas, établir des distinctions. Si l'on attribue aux Le Nain des mérites de peintre dans la *Forge*, le *Repas*, on ne les trouvera ni dans la *Crèche*, ni dans la *Fenaison*. Et nulle part on ne rencontre, même dans les meilleurs de leurs tableaux, ces harmonies délicates de couleur, cette vivacité de touche, ce sens exquis de l'enveloppe aérienne qui font les grands maîtres. Exécutants sincères, probes, réfléchis, ils doivent surtout nous séduire et nous toucher comme artistes, je veux dire par leur vision fine et pénétrante du personnage humain, par la simplicité et la naïveté (Mariette a raison sur ce point), qu'ils ont apportée dans la représentation des scènes ou des types pris dans la vie modeste des humbles. Excellents réalistes, parce qu'ils le furent en dehors de toute théorie préconçue, de tout sentiment autre que celui du vrai, de toute intention combative. Excellents réalistes, oui, mais certainement, non pas seuls réalistes, au XVIIe siècle, même en France.

VALENTIN. — Valentin (Boullogne dit), né en 1591 et non pas en 1600, comme le croyaient ses anciens biographes, est mort à 43 ans, en 1634. Ces dates certaines expliquent l'abondance de sa production, qui devenait invraisemblable s'il n'avait vécu que 34 ans. Elles permettent aussi de penser qu'il put recevoir au moins quelques premières leçons du Caravage, mort en 1609. Il était venu en effet très jeune à Rome et il y passa toute sa vie d'artiste. Il y fut très apprécié, et de même en France, comme le démontre le nombre considérable de ses tableaux répandus dans presque tous nos musées.

Valentin est un beau peintre, sans être en rien un inventeur. Il emprunte presque tous ses sujets à ces scènes mêlées de réalité et de fantaisie, que le Caravage surtout avait mises à la mode et qui furent traitées par tous les Italiens du XVIIe siècle : soudards, courtisanes, musiciens de profession, diseurs de bonne aventure, jeunes gens de famille débauchés à la façon de l'enfant prodigue, scènes de corps de garde, de cabaret, cos-

tumes de l'époque. Il donne à ses types masculins ou féminins une extraordinaire intensité de vie et de mouvement. Sa couleur et sa pâte sont solides, savoureuses. Pas de délicatesses, de finesses de nuances, mais des tons décidés, vibrants. Pourtant, là encore, il emprunte aux Italiens du XVIIe siècle : ses noirs rappellent Ribera, le Caravage, ou font penser à son contemporain Guerchin.

Il s'est essayé aussi dans quelques grands tableaux classiques : Le



Phot. Bulloz.

Fig. 166. — Soldats jouant aux dés, par Valentin.
(Musée de Tours.)

Martyre des saints Processe et Martinien, qui lui fut commandé par la protection du Cardinal Barberini (Église Saint-Pierre et Pinacothèque du Vatican), *Rome triomphante* (tableau perdu), *Jugement de Salomon* (Louvre). Félibien connaissait-il ces œuvres quand il écrivait du Valentin : « Pas plus judicieux que son maître (le Caravage) dans le choix des sujets »? Il pensait évidemment aux toiles qui ont valu à l'artiste une réputation légitime.

Jacques Courtois. — Singulière existence que celle de Jacques Courtois, dit Le Bourguignon (1621-1676), et, en somme, bien plus italienne que française, car il alla dans la péninsule à l'âge de quinze ans, et y resta jusqu'à sa mort. Soldat d'aventure, il entre ensuite chez les

Pères de l'Ordre de Cîteaux, les quitte, se marie, voyage en Bourgogne, passe par Venise, rentre à Rome, y perd sa femme, non sans soupçon de poison, et se retire, à partir de 1655, chez les Jésuites, comme frère laïque.

Tous ses maîtres, sauf le premier, sont italiens : le Guide, l'Albane, Pierre de Cortone; il en est de même de la plupart de ses clients. Quant à ses œuvres, c'est un singulier mélange de tableaux de bataille et de tableaux de piété. Mais ce sont les premiers qui lui ont valu sa célébrité, qui fut grande et méritée. Petites toiles innombrables de marches de



Phot. Bulloz.

Fig. 167. — Combat près des ruines d'un temple, par Jacques Courtois.
(Musée d'Épinal.)

soldats, de combats, etc. Il a le sentiment de la mêlée, la justesse et la vivacité des attitudes, un pinceau alerte, une couleur chaude et fine. Il représente un genre plus italien (et plus flamand aussi) que français et où excellait précisément Michel-Ange Cerquozzi (1600-1660), surnommé le Michel-Ange des batailles. Il y avait autour de lui toute une école de ce petit genre, qui se prolongea chez nous par le premier Parrocel, élève de Courtois.

Jacques Callot. — Jacques Callot naquit à Nancy, vers 1592. Il appartenait à une famille anoblie à la fin du xvie siècle. Entraîné vers l'art par un goût très vif, on prétend qu'il tenta deux fois le voyage d'Italie; il le réalisa en 1608 (il n'avait que dix-sept ans). Il y retrouva Henriet, travailla à Rome chez le graveur Thomassin, à Florence, chez un autre graveur, Giulio Parigi. Il avait acquis assez de réputation,

en 1616, pour être chargé d'illustrer les *Batailles des Médicis* et les fêtes de la *Guerre d'Amour*, ses premières grandes œuvres, bien personnelles. Puis on date de 1617 les cinquante pièces des *Caprici di diverse figure*. En 1618-1620, il grava la grande foire de Florence, *l'Impruneta*. En 1621, il revient à Nancy, où il va se marier en 1625. Il y reçoit des commandes de tous les princes et amateurs de l'Europe. L'infante Claire-Eulalie l'appelle en Belgique, où il grave le *Siège de Bréda* (1627). A Paris, Richelieu lui commande le *Siège de la Rochelle* (1629-1630). Revenu à Nancy, il y



Fig. 168. — Fragment du Siège de la Rochelle, par Callot.

grave, entre autres œuvres importantes, les célèbres *Misères de la guerre* et les *Supplices* (1632).

Callot a produit extraordinairement. A côté de ses gravures, le nombre de ses dessins gravés ou non gravés est énorme, à Dresde, à Vienne, à Londres, à Florence, à Lille, à Paris, etc. On y trouve des soldats, des gueux, des types de femmes, d'hommes de toutes les professions ou sans profession, etc.

Graveur ou dessinateur, Callot a une vivacité, une allure, une justesse de mouvement, un sentiment admirable de la vie, un instinct pittoresque, un art de composition, une aptitude à grouper les personnages, à faire mouvoir les foules, qui le distinguent de tous les artistes de son temps. C'est le contraire de l'ordonnance de Poussin (comme

c'est le contraire de la pensée de Poussin), et c'est pourtant de l'ordonnance, mais dans le réalisme. Il ne faut pas lui demander l'expression, comme on l'entendait au XVIIe siècle, ni le sens philosophique, ni le sentiment religieux. Ses gravures de piété ne sont souvent que de l'imagerie, et un petit livre curieux de lui : *La lumière du cloistre représentée par figures emblématiques* (*Lux claustri*), offre, avec de la grâce, plus de mièvrerie que de mysticisme.

Mais il faut aussi, après tout cela, insister sur les mérites suprêmes de sa technique. Sa pointe est fine et vibrante ; le trait ferme et souple, vigoureux sans sécheresse. Les jeux de lumière et d'ombre sont exécutés à l'aide de quelques tailles simples.



Fig. 169. — Type militaire, par Callot.

Nous devons nous borner à citer à côté de lui le nom d'un graveur qui, par certains côtés, l'égale : l'Italien Stefano della Bella (1610-1664), établi en France de 1640 à 1650, et qui y jouit d'une vogue légitime.

Abraham Bosse. — Le dessinateur-graveur Abraham Bosse (1602-1676) a mené une vie très agitée, surtout dans les dernières années. Caractère irritable, équivoque, il a rencontré de nombreuses inimitiés, devant lesquelles il a fini par succomber. Pourtant il entra à l'Académie de peinture, y enseigna la perspective, y exerça la charge de conseiller. Puis ses différends avec Le Brun et avec un certain Le Bicheur donnent lieu à un pénible procès qui s'engage devant la Compagnie, et dans lequel tout est bien obscur. Bosse, exclu de l'Académie en 1661, meurt méconnu en 1676, après des années où il connut presque la misère.

Il eut sans doute le sort qui est souvent celui des hommes à idées, dont l'esprit est ouvert, troublé et inquiet.

On notera en effet qu'il a écrit inlassablement sur l'art, non seulement sur la gravure, mais sur la peinture et l'architecture, sur l'esthétique aussi bien que sur la technique.

Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airin, par le moyen des

eaux-fortes et des vernis dur et mol . . ., 1645. — *La pratique du trait à preuves de M. Desargues, lyonnais, avec la coupe des pierres en architecture*, 1643. — *Traité sur la pratique des ordres de colonnes de l'architecture antique*, 1660-1662. — *Représentation des diverses figures humaines, avec leurs mesures prises sur des antiques qui sont de présent à Rome*, 1656. — *Le peintre converty aux précises doctrines de son art*, 1667. Seuls, les traités sur la gravure ont duré au delà de leur publication; on les rééditait encore au XVIIIe siècle.

Mais ce qu'il faut retenir de lui, c'est la valeur supérieure de son œuvre de dessinateur, aussi bien que de graveur d'interprétation : œuvre très fécond, où l'on a pu noter plus de 1500 pièces. Œuvre d'une belle et normale technique et, en même temps, d'un réalisme élégant, distingué comme la société de l'époque, aristocratique, bourgeoise, ou même paysanne (fig. 157 et 170). Sa vision est à la fois remarquablement juste et délicate, son art discret. Décoration, ameublement, costume féminin ou masculin, il donne à tout ce qu'il représente le caractère de mesure, de sobriété qui est, par excellence, le propre du bon goût mondain. Même ses villageoises, dont quelques-unes ont tournure de dames, font penser à la Perrette de la Fontaine, « légère et court-vêtue ». Bosse a contribué plus que personne à l'idée, peut-être un peu trop flatteuse, que nous nous faisons des habitudes de « tenue » de ses contemporains. En somme, il n'y a rien à modifier du jugement que Mariette a porté sur lui : « Il représentait ce qui se passe tous les jours dans la vie civile d'une façon tout à fait naïve et si vraie que l'on ne peut guère rien désirer de plus intéressant ».



Fig. 170. — Villageoise, par Abraham Bosse.

Claude Mellan. — Claude Mellan, d'Abbeville (1598-1688), a été considéré par les amateurs du XVIIe et du XVIIIe siècle comme un des graveurs les plus remarquables. Sa première planche date de 1619. A Rome, où il resta de 1624 à 1636, il fut élève d'un graveur très en vogue, Villa-

mena, qui lui communiqua l'idée d'un procédé que Mellan a fait sien : celui de la taille simple. Il consiste, on le sait, pour obtenir les effets de lumière et de modelé, à n'user que de tailles à peu près parallèles, au lieu des tailles en hachures. Le trait suit les contours des formes, s'infléchit, épouse les lignes, appuie plus ou moins. Cette pratique donne aux œuvres de Mellan un accent très reconnaissable : quelque chose de fluide, de lumineux, de souple, avec parfois trop de mollesse (voir fig. 136). A Rome, Mellan fut aussi le disciple de Vouet, qui lui communiqua un peu de sa prestesse, de sa facilité, de son élégance native. Il a gravé d'après lui et d'après Poussin, dont le style l'a évidemment inspiré.

Enfin, il se fixa à Paris vers 1637 et y resta jusqu'à sa mort. On compte de lui 500 pièces d'après les maîtres ou d'après ses propres dessins. C'est un œuvre très varié, où les thèmes religieux tiennent une grande place. On vantait un *Saint Pierre Nolasque porté par les anges* et une *Véronique*. Mais il introduit dans les scènes de ce genre de jolis détails d'intimité, du pittoresque, du réalisme discret. Cela peut tenir à ce qu'il fit beaucoup de portraits : le maréchal de Créquy, Toiras, Urbain VIII, Louis XIII et la reine, Bentivoglio, etc. Quelques-uns peut-être furent peints par lui avant d'être gravés.

Lasne (Michel), 1590-1667, dont le nom est souvent associé à celui de Mellan, à cause sans doute de leur contemporanéité, lui est inférieur. Un autre graveur, Brébiette, eut souvent de l'originalité.

Si l'on veut rencontrer un mélange curieux de classicisme, de fantaisie et de réalité, il faut le chercher dans l'illustration des livres, art très développé au XVIIe siècle et où s'employèrent des peintres, des dessinateurs, des graveurs. On y trouve une liberté d'imagination et d'exécution remarquable. Les artistes, appelés à illustrer des livres de toute sorte, livres de piété, d'histoire ancienne ou nationale, poèmes, tragédies et comédies, romans, même ouvrages de technique et de science, étaient entraînés ainsi, non pas à varier leurs thèmes et leur interprétation suivant les différents sujets, mais à se faire une interprétation, un costume, un décor composite, qu'ils introduisaient dans les ouvrages du genre le plus différent, mêlant, sans préoccupation d'exactitude ou d'adaptation, l'histoire et le roman, les types orientaux et les types classiques. L'eau-forte, qui, de plus en plus, fut employée autant que le burin pour la gravure de livres, ajoutait à cette heureuse liberté la vivacité de son exécution.

Là, comme dans les autres arts, on constate que la date de 1650 forme à peu près une ligne de partage, et que les illustrations de l'*Astrée*, par Babel, marquent, vers cette date, la fin de l'inspiration de l'École de Fontainebleau.

Claude Vignon (voir ci-dessus, p. 222), qui appliqua sa fécondité à

la gravure d'illustration, dont il fut un des maîtres, esquisse des impressions d'Espagne et presque d'Algérie dans l'*Ariane* de Desmarets, 1639. Il illustra la *Pucelle* de Chapelain, 1656, avec la même fantaisie insoucieuse de l'histoire.

François Chauveau (1615-1676), qui donna les dessins pour l'*Alaric* de Scudéri, la *Jérusalem délivrée*, le *Virgile* de Marolles, l'*Histoire de Rome par tableaux*, les *Évangiles*, etc., avait la réputation d'un artiste instruit, romanesque, ingénieux, « mais on voyait qu'il n'avait point passé par l'Italie ». Son *Alaric* est plein de choses : paysages pittoresques, palais « qui n'ont pas de semblable et n'en auront jamais », guerriers à perruque et casqués, etc.

Pourtant Bosse, qui avait des lueurs sur tout, demandait, paraît-il, qu'on ne se servît pas d'un Anglais pour représenter un Espagnol, et qu'on sût lire les ouvrages qui traitent des vêtements, des armes, etc. Il illustrait l'*Histoire* de Mézeray d'après des documents.

III. LE PAYSAGE

On dit assez généralement que l'art du paysage n'a pas existé au XVII[e] siècle. Cela tient peut-être à ce que bien des œuvres ont disparu parce qu'on ne s'y intéressait pas. Cela tient aussi à ce qu'on cherche le paysage là où il n'était pas, et qu'il était en grande partie là où on ne le cherche point.

Écoutons d'abord les écrivains du temps ; ils nous apprennent qu'il était mêlé presque toujours à la peinture décorative : à l'hôtel Lambert (fig. 171), à l'hôtel Bullion, on le trouvait entre les sujets mythologiques, sur les lambris des appartements, les pendentifs des voûtes. Sauval, décrivant le cabinet de la Reine au Louvre, écrit : « Les murs du cabinet de la Reine au Louvre sont parés de quantité de petits paysages peints par Patelle et son fils. Ceux du père sont si admirables que les gens qui s'y connaissent les appellent son chef-d'œuvre ; en effet, on y voit des campagnes et des rivières représentées si naturellement, des prés, des arbres, des bleds si finis, des bœufs, des moutons, des bergers si vrais, et toutes ces belles choses ont ensemble une si belle union qu'on tient qu'il s'est surpassé lui-même et a laissé bien loin derrière lui tous ses concurrents et rivaux ». Et, dans la grande galerie du Louvre, une place considérable était réservée à la représentation des grandes villes de France, entreprise qui ressemble à celle que l'on confiera plus tard à Joseph Vernet.

Presque tout cela a disparu, les tableaux sont perdus ou restent égarés dans les Musées, dans les collections particulières des châteaux

de province. Seulement la gravure de reproduction et la gravure originale montrent que cet art, devenu si français, se développait déjà à côté de celui qui florissait en Italie ou dans les Flandres.

Nos artistes, à coup sûr, prirent des modèles dans l'art de ces deux pays, qui d'ailleurs avait plus de communauté d'inspiration qu'on ne le croit. On constate chez eux l'imitation de ces Flamands italianisés et pourtant restés flamands, les Paul Bril, les Van Swanevelt, etc. Ils aiment les forêts mystérieuses, qu'anime le passage d'un voyageur ou le coup de



Fig. 171. — Hôtel Lambert, à Paris : le Cabinet de l'Amour, par Le Sueur, d'après la gravure de Picart.

fusil d'un chasseur, ou bien également les sites aux grands horizons, que décore un monument antique et qu'ennoblit une scène historique ou mythologique. Malgré cette part de convention, on trouve dans quelques-unes de leurs œuvres la physionomie vivante de notre Ile-de-France. Il faut voir sur ce point l'œuvre de Silvestre ou des Pérelle, que nous retrouverons plus tard, ces artistes appartenant autant à l'époque de Louis XIV qu'à celle de Louis XIII. Nous noterons seulement que Mariette, parlant de Gabriel, le premier des Pérelle, dit qu'il imita Fouquières, Swanevelt et Patel père, mais loue en même temps chez lui « l'accord et le passage harmonieux des demi-teintes et des ombres, par rapport au plan et à l'éloignement des objets », l'harmonie de ses tons, leur habile dégradation, qualités par excellence du paysagiste.

Sans revenir ici sur Poussin et sans parler de son beau-frère Gaspard Dughet, plus connu sous le nom du Guaspre Poussin, dont quelques toiles (à Londres, par exemple) sont du plus beau pittoresque, et qu'on pourrait bien après tout rattacher à l'inspiration française, plus d'un peintre d'histoire s'est complu au paysage. On nous le dit pour La Hire, et Sébastien Bourdon révèle, dans certaines toiles ou dans ses conférences à l'Académie de peinture, un sentiment très vif et très fin du charme des eaux, des arbres et de l'atmosphère aux diverses heures du jour.



Phot. Piccardy.

Fig. 172. — Paysage, par Fouquières.
(Musée de Grenoble.)

Jacques Fouquières. — Il aura coûté cher à Jacques Fouquières d'entrer en lutte avec Poussin. Les admirateurs du maître l'ont représenté, sinon sous les plus noires couleurs, du moins sous les traits les plus défavorables : vaniteux, ivrogne, une espèce de matamore, à qui ne manque pas la longue rapière.

Il y a sur lui d'autres témoignages. Né dans les Pays-Bas, vers 1580 peut-être, il fut élève de Rubens qui, dit-on, l'employait quelquefois à peindre les fonds de ses tableaux. Il vint en France en 1621, précédé d'une certaine réputation, car il reçut du Roi, en 1626, la commission de peindre les plus importantes villes de France, pour la décoration de la grande galerie du Louvre, « sans que nul autre se puisse ingérer à prétendre lesdits plans, desseings, paysages, conduire, [ni] ornements, décoration

de ladite galerie ». Dans une copie de la commission, il est qualifié de gentilhomme ordinaire de la chambre et peintre « finy ». Il est vrai qu'à Toulon, il ne fit « rien que boire », prétend-on, et eut des difficultés avec la municipalité, qui cependant régla le prix de ses travaux entre 1632 et 1638. Mariette dira plus tard qu'il était encore très considéré à l'arrivée de Poussin. La Vrillière et Émeri l'employèrent à la décoration de leurs hôtels. Il fut lié avec l'honnête Plattemontagne, qui l'assista lorsqu'il mourut dans la misère. Jean Morin grava de ses paysages.

Nous n'avons presque rien de certain qui reste de lui. C'est fâcheux, car il avait du talent, d'après tous les témoignages. Félibien, qui ne peut être suspect de partialité pour un ennemi de Poussin, le qualifie « d'excellent paysagiste », vante surtout ses dessins. De Piles l'appelle le « Titien des Flamands ». Mariette, fin connaisseur, dit qu'il « excellait dans le paysage », qu'il était habile à représenter des enfoncements de forêts, où il faisait régner un sombre et une fraîcheur merveilleuse, qu'il entendait fort bien les lointains, qu'il avait des effets de lumière étonnants. C'est quelque chose, tout cela.

Henry Mauperché. — Né vers 1602, mort en 1686, il fut essentiellement un paysagiste. C'est en cette qualité qu'il reçoit, en 1656, quatre cents livres. Malheureusement, il manquait d'originalité et aussi de talent. Tantôt il imite Claude Lorrain ou Patel, d'autres fois Swanevelt; suivant la mode de l'époque, il juge nécessaire d'introduire des monuments antiques, des sujets mythologiques ou religieux dans ses vues, combinées et « arrangées » : *Repos de la Sainte Famille*, *Lutte de Jacob avec l'ange*. Pourtant on trouve chez lui des arbres septentrionaux soigneusement étudiés, des coins de pays, de jolis bords de rivières, comme dans ses vues de Liancourt. Nous le connaissons par des gravures nombreuses signées de lui avec la mention *Inventor pinxit et fecit*. Seulement ses tableaux nous manquent.

Pierre I Patel. — Pierre I Patel, né en Picardie vers 1620, mourut à Paris en 1676. Il résume pour beaucoup de gens l'histoire du paysage français au XVIIe siècle. On sait pourtant fort peu de choses sur lui, on le confond souvent avec son fils, aussi bien que l'on ne distingue guère entre leurs œuvres. Quant à ses toiles, elles représentent presque toujours le même paysage conventionnel, agrémenté d'un sujet qui lui sert de prétexte : *Moïse exposé sur le Nil*, *Céphale et Procris* (de lui ou de son fils), ou bien décoré de ruines classiques. La tonalité est bleuâtre ; la manière un peu sèche et froide. Il fut cependant renommé de son temps et il ne faut pas oublier la part qu'on lui attribue à tort ou à raison dans certaines toiles de Le Sueur; il y aurait peut-être lieu de l'étudier à l'hôtel Lambert, puisque Guillet de Saint-Georges lui attribue une part

dans les fonds de quelques tableaux. Maître peintre en 1635, il passa par les charges de la corporation, signa l'acte de jonction avec l'Académie en 1651, puis se retira, lors de la rupture. En 1656, il recevait trois cents livres, comme « excellent paysagiste ». En 1666-1671, il fut chargé de peindre quelques-unes des maisons royales.

Jean Lemaire. — Jean Lemaire, dit le Gros Lemaire ou Lemaire-Poussin (1597-1659?), fut un ami dévoué du maître, aussi bien que son homonyme Pierre Lemaire. Jean vécut à Rome de 1615 à 1635, y retourna en 1642, avec Poussin, et y demeura jusqu'à sa mort. Il n'avait pas de talent pour les figures, dit un biographe, mais il était savant en perspective et avait une grande habileté pour peindre ces trompe-l'œil fort à la mode. On citait particulièrement celui qu'il avait fait dans les jardins de Rueil; il y avait figuré l'arc de Constantin à Rome. Il a collaboré pour le paysage à certains tableaux de Poussin, et le Louvre, le Musée de Rouen conservent de ses dessins.

Du premier Francisque Millet, nous savons seulement par Félibien « qu'il cherchait à imiter Poussin dans le paysage ».

Claude Lorrain. — Claude Gellée, surnommé le Lorrain, de son pays d'origine, naquit en 1600, mourut à Rome en 1682. Il passa en Italie toute sa vie d'artiste, à quelques années près, puisqu'il y alla pour la première fois étant encore tout jeune, et qu'à la suite d'un court séjour en Lorraine (1625-1627) il y revint en 1627 pour n'en plus sortir. Son histoire y est très simple : quelques années d'abord assez dures, même après 1627; puis, vers 1630, les premiers succès, et, à partir de ce moment, presque rien d'autre à signaler qu'un travail régulier et constant, à peine interrompu en 1663 et 1670 par deux graves maladies; en somme, une carrière calme et tranquille. Il s'était fixé à Rome et n'en sortait guère que pour des promenades dans les environs, à Tivoli, à Frascati, au lac de Nemi, quelquefois jusqu'à Subiaco. C'est là, ou bien encore au bord de la mer, qu'il trouvait le thème de ses œuvres si pleines d'une réalité transfigurée.

Peu d'artistes ont joui, pendant leur vie même, d'une renommée égale à la sienne. Les papes, les souverains, les grands seigneurs, les riches amateurs, au nombre desquels on compte beaucoup de Français : M. de Béthune, qui lui commanda en 1629-1630 une *Vue du Campo Vaccino* et la *Vue d'un port de mer au soleil levant*, M. de Fontenay, le duc de Bouillon, le duc de Liancourt, M. Passart, M. de Bourlemont, ambassadeur de France à Rome, se disputaient ses toiles. Il y eut des Claude Lorrain dans les collections de Louis XIV. Le cardinal Bentivoglio, le cardinal Rospigliosi, le pape Urbain VIII figuraient parmi ses clients.

Comment s'était formé Claude Lorrain ? On n'a sur ce point que des renseignements insuffisants. On sait qu'avant 1625 il avait séjourné à Rome et à Naples, qu'il avait travaillé sous la direction du peintre Augustin Tassi, et peut-être en Lorraine sous celle de Claude Deruet. Mais son éducation d'artiste paraît avoir été surtout instinctive et personnelle comme son génie. Non pas qu'il faille nier chez lui l'effort : ses biographes nous disent qu'il avait appris la perspective et qu'il



Phot. Alinari.

Fig. 175. — Ulysse remet Chryséis à son père, par Claude Lorrain.
(Musée du Louvre.)

s'exerça bien péniblement à dessiner la figure vivante, sans y parvenir d'ailleurs, sinon maladroitement. Les personnages qu'on voit dans ses tableaux ne sont pas toujours de lui, il les faisait faire par Jacques Courtois, Miel, Filippo Lauri, etc. Mais il savait admirablement les grouper et les disposer en les subordonnant à l'ordonnance pittoresque de la toile. Ainsi il resta toute sa vie un paysagiste par excellence, l'un des plus grands, à coup sûr, parmi les paysagistes de tous les pays et de tous les temps. Il faut chercher son génie non seulement dans ses peintures, mais aussi dans ses dessins, dans ses gravures. Ces trois formes offrent des traits communs : le sentiment profond et délicat de la nature, le beau rythme de la composition, où se combinent dans une

harmonieuse diversité les eaux, la terre, les arbres, les constructions décoratives, et où le peintre a exprimé, avec des accents qui n'appartiennent qu'à lui, la splendeur de la lumière et le mystère des horizons lointains. Les dessins et les gravures nous font pénétrer plus avant dans sa compréhension pittoresque et nous révèlent chez lui la liberté du premier jet et le réalisme de sa vision. On y voit des études d'arbres, de plantes, des objets les plus humbles, études très poussées jusqu'au détail.

Si l'on prend à part les gravures, qui doivent occuper dans le jugement qu'on porte sur l'artiste une grande place, on y trouve une technique à la fois très primesautière et très raffinée. « Tantôt, dit Mme Pattison, il se sert de l'eau-forte pure, tantôt il y ajoute le brunissoir et la pointe sèche. Dans la *Danse villageoise*, il a même essayé de mêler l'eau-forte avec la gravure à la manière noire. » Mais en même temps son exécution est vigoureuse, quelquefois jusqu'à la brutalité, toujours singulièrement vibrante, avec des accents tout modernes.

Georges Duplessis a caractérisé ainsi le talent du maître; après avoir fait observer que le nombre des planches gravées par lui est considérable, il ajoute : « Toutes ses eaux-fortes n'ont pas une valeur égale. S'il y en a quelques-unes, telles que le *Lever du Soleil* et *le Bouvier*, qui peuvent être classées parmi les chefs-d'œuvre de l'art du graveur, il en est d'autres que leur rareté, au moins autant que leur mérite, pousse les amateurs à rechercher. » Puis il constate chez Lorrain l'insouciance pour le procédé, en même temps que la science profonde du dessin, la préoccupation dominante de l'effet à produire, « la propreté du travail l'inquiétant médiocrement ». Çà et là, surtout au début, certaines « duretés », mais toujours l'impression pittoresque et la nature saisie dans son intimité. « Toutes les qualités qui ont valu au peintre sa renommée se retrouvent dans ces eaux-fortes », dont quelques-unes ont la valeur d'œuvres achevées et parfaites.

La liste de ses œuvres, même en la restreignant aux tableaux, est considérable. Mme Pattison en a fixé la chronologie, au moins pour quelques-unes, à partir de 1630 jusqu'en 1681, où il peignait, à la veille de sa mort, *Minerve et les Muses*, *Sainte Marie-Madeleine et le Christ en jardinier*. On est renseigné sur une grande partie de sa production comme peintre par son *Livre de Vérité*, qui embrasse à peu près quarante années de sa carrière et qui contient deux cents dessins formant comme un catalogue figuré d'un grand nombre de ses toiles. De 1655 environ à 1670, il resta en possession de ses moyens et produisit comme sans effort ces œuvres dont on garde l'impression pour les avoir vues une seule fois, ne fût-ce que d'un coup d'œil.

Quand on parle de Claude Lorrain, on songe presque invinciblement

à ses toiles classiques : un port de mer, bordé de beaux édifices d'une architecture pseudo-antique; à l'horizon, la mer; presque toujours, sur le côté, une colline surmontée d'un château fort, d'un temple (Tivoli très souvent), et le soleil qui illumine le tableau d'une poussière dorée. Au premier plan, des navires avec leur bel appareil de voilure, puis une scène historique ou mythologique, l'embarquement — ou le débarquement — de Cléopâtre, etc. (fig. 175). Ce sont de beaux Claude Lorrain,



Phot. Alinari.

Fig. 174. — Paysage, par Claude Lorrain.
(Palais Doria, Rome.)

très caractéristiques de sa manière, et qui tombent aussi quelquefois dans la manière; mais ce n'est pas la seule note, même dans le genre classique. Il aime à représenter des campagnes riantes : un vaste horizon barré par des lignes de montagnes à l'italienne, souvent un cours d'eau qui serpente mollement, et toujours la lumière éclatante et harmonieuse du soleil à tous les moments du jour. Des dryades dansent au premier plan, ou bien Apollon et la Nymphe s'y enveloppent de mystère (fig. 174).

On songe à Virgile :

Devenere locos lætos et amœna vireta :

ou au *Télémaque* de Fénelon : « On voyait une rivière où se formaient des îles bordées de tilleuls fleuris et de hauts peupliers qui portaient

leurs têtes superbes jusque dans les nues. Les divers canaux qui formaient ces îles semblaient se jouer dans la campagne : les uns roulaient leurs eaux claires avec rapidité, d'autres avaient une eau paisible et dormante; d'autres, par de larges détours, revenaient sur leurs pas, comme pour remonter vers leur source, et semblaient ne pouvoir quitter ces bords enchantés. On apercevait de loin des collines et des montagnes qui se perdaient dans les nues et dont la figure bizarre formait un horizon à souhait pour le plaisir des yeux. Les montagnes voisines étaient couvertes de pampres qui tombaient en festons. »

Mais, nous l'avons vu, il y a aussi des paysages tout simplement réalistes : un coin de mer méditerranéenne; une rivière avec un bateau monté par quelques mariniers; des femmes conduisant un troupeau sur un chemin de forêt; une chute d'eau....

Tout cela est vrai de la vérité italienne, traduite par un esprit français; ce sont les aspects qui nous apparaissent encore aujourd'hui, enveloppés dans une atmosphère délicate et sereine.

Un art qui compte en France Poussin et Claude Lorrain était aussi développé, aussi goûté et aussi grand au XVIIe siècle qu'à aucune autre époque de notre histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Comme nous l'avons fait pour l'architecture et par les mêmes motifs (voir p. 200), nous nous bornons ici à renvoyer — d'une part, aux Bibliographies du Tome V, p. 659 (pour les rapports avec l'Italie) et 792 (pour la France), où l'on trouvera l'indication des ouvrages généraux que nous aurions à signaler: — d'autre part, à la Bibliographie qui sera donnée dans la seconde partie du Tome VI, à la fin du chapitre sur *La peinture et la gravure en France au temps de Louis XIV*.

LIVRE XIX

L'ART AUX PAYS-BAS ET EN ESPAGNE

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE DANS LES PAYS-BAS AU XVIIE SIÈCLE[1]

L'époque à laquelle nous avons laissé l'histoire de la sculpture dans les Pays-Bas est marquée, pour cette contrée plus encore que pour aucune autre, par une série de luttes et de ruines qui arrêtent, pour un temps, l'élan jadis si remarquable de la prospérité du pays. Nombre de monuments créés dans les siècles précédents, au nord comme au sud de la Meuse, disparaissent dans cette crise; mais au commencement du XVIIe siècle le calme se rétablit et une vive expansion de sève se manifeste derechef; les édifices vont se relever et se peupler de nouvelles œuvres d'art, en même temps que le commerce renaît et que la prospérité matérielle du pays s'affirme à nouveau.

Un grand fait historique s'est produit au cours de cette période troublée : c'est la séparation nette et définitive des Pays-Bas du Nord et des Pays-Bas du Midi. Nous avions, au cours de nos études sur la sculpture du XVe siècle, indiqué l'existence certaine, mais marquée surtout par des nuances, d'une école hollandaise. A l'heure actuelle, les influences générales qui, depuis le XVIe siècle, ont orienté tout l'art des Pays-Bas dans le sens classique, se font sentir à la fois dans les deux pays; c'est la suite et la conséquence de la Renaissance, c'est l'art de Du Breucq et de Corneille de Vriendt qui se généralise dans l'un comme dans l'autre; mais les conditions de la vie sont si nouvelles et si différentes en Hollande; dans ce pays protestant et républicain, le tempérament national s'affirme d'une façon si particulière dans la vie politique et sociale; un génie si original s'y manifeste dans les productions de la peinture, qu'il

1. Par M. Paul Vitry.

est assez naturel que la sculpture y prenne aussi son caractère propre.

Des artistes pourront encore être appelés du Midi pour des besognes exceptionnelles, un Artus Quellyn viendra décorer l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, de même que Jordaens aura à exécuter la décoration peinte du Palais du Bois, aux environs de la Haye; mais des artistes naissent ou se développent dans le pays, dont l'originalité artistique est presque aussi évidente que celle des peintres contemporains.

LA SCULPTURE FLAMANDE ET WALLONNE

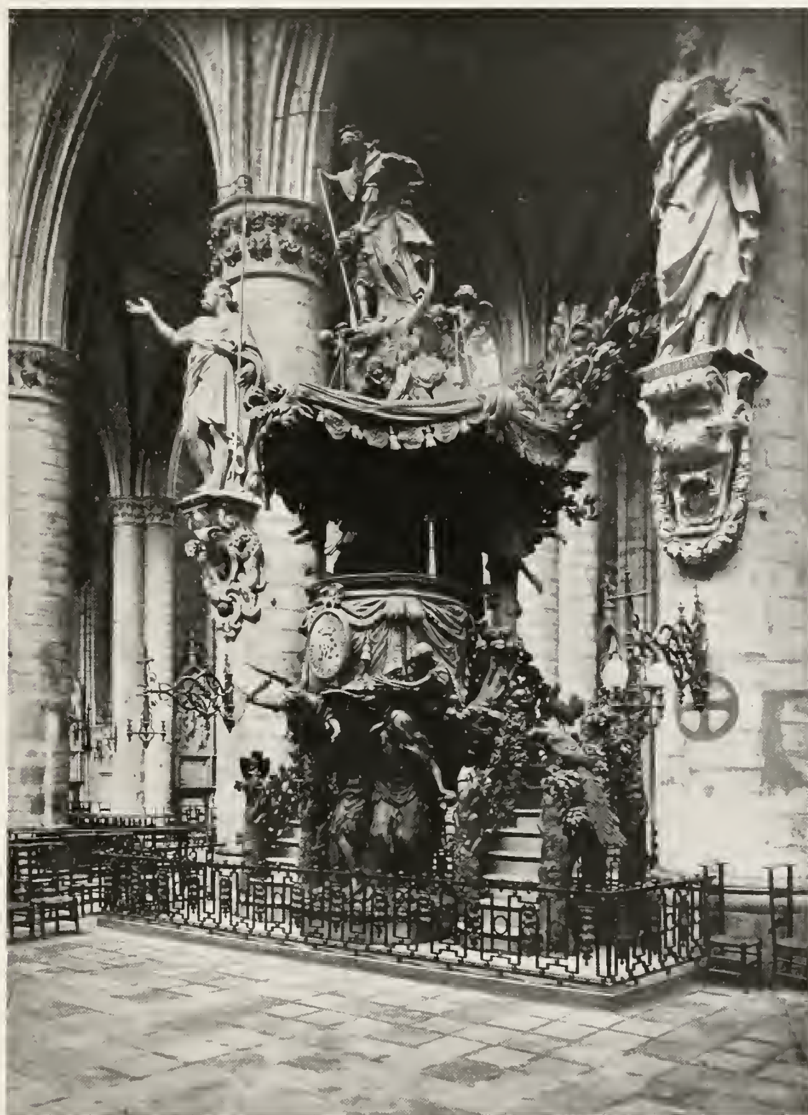
En ce qui concerne les Pays-Bas méridionaux, la dualité entre Flamands et Wallons, dualité ethnique réelle, dont nous avons pu essayer précédemment de saisir le reflet dans les productions de l'art, va-t-elle encore se faire sentir au XVIIe siècle?

Des tempéraments originaux et différents se manifesteront ici et là; mais il est bien difficile de qualifier autrement que par leur valeur personnelle et de distinguer autrement que par les conditions de leur formation artistique, des artistes comme Faidherbe d'un côté et Del Cour de l'autre. Tous sont emportés dans le grand courant de l'art italianisant, qui a commencé dès le XVIe siècle à effacer les anciennes originalités locales. Suivant qu'ils se sont plus ou moins approchés de la source italienne, qu'ils ont fréquenté plus ou moins directement les ateliers classiques, ces artistes obéissent plus ou moins à cette impulsion; il est certain aussi que ceux qui ont subi le rayonnement d'activité du maître d'Anvers, Pierre-Paul Rubens, en portent la marque indélébile; mais si ces phénomènes constituent des individualités, des ateliers, il ne semble plus que l'on puisse parler d'*écoles* proprement dites.

La localisation des artistes et des ateliers est même sujette à bien des atténuations; leur activité se borne rarement à leur lieu d'origine; des Wallons viennent travailler en pleine Flandre et, inversement, des Anversois, par exemple, s'expatrient et vont porter au loin l'influence du tempérament flamand et des enseignements de Rubens.

Ce qui caractérise presque tous ces artistes italianisants, romanistes ou classiques, comme on voudra les appeler, c'est l'abondance extrême de leur production, c'est leur virtuosité qui semble même dégénérer assez souvent en habileté banale et courante. L'accent personnel est rare dans leur œuvre, et le goût, d'ailleurs assez contestable, y est d'une uniformité presque complète. Cette sorte de prolixité n'était-elle pas déjà, du reste, un des caractères des écoles de sculpture antérieures, dont les destructions brutales des guerres de religion ont sensiblement réduit le

nombre des productions, tandis que celles au complet de leurs successeurs s'étalent et nous obsèdent dans les églises si nombreuses qui s'élevèrent au XVIIe siècle et même dans celles plus anciennes qui se remeu-



Phot. Ed Nels.

FIG. 175. — Statues d'Apôtres, par Lucas Faidherbe. Chaire, par H.-F. Verbruggen. (Église Sainte-Gudule, Bruxelles.)

blèrent alors de jubés, de stalles, de confessionnaux, d'autels, multiples et redondants?

Un trait commun également aux unes comme aux autres de ces écoles, si dissemblables en apparence, c'est leur caractère pittoresque, et il faut entendre ici ce mot au sens littéral : la sculpture flamande et wallonne au XVIIe siècle, comme au XVe, suit la peinture de très près et se règle sur elle. Il lui arrive même, pour rivaliser avec elle, de sortir du cadre

où les lois de la matière sembleraient devoir la maintenir. Sa préoccupation dominante était jadis de lutter de vérité minutieuse avec la peinture contemporaine. Il s'agit aujourd'hui de rendre les grands effets d'ampleur décorative, de composition mouvementée et encombrée, les types larges, puissamment affirmés, les gestes dramatiques, les expressions passionnées chers au maître d'Anvers et à son école.

Cette fois encore, la sculpture des Pays-Bas est aidée dans cette recherche par la prédominance du bois comme matière couramment employée. Au XVIIe siècle, comme au Moyen Age, la plastique en marbre et en pierre est relativement assez rare, et lorsque les sculpteurs s'y attaquent, ils conservent les partis pris, les habitudes techniques des huchiers contemporains. C'est à l'usage presque constant du bois, autant qu'à la tendance pittoresque, qu'est due cette dissociation perpétuelle de la sculpture et de l'architecture, qui est un des caractères les plus frappants de l'art de ce temps et de ce pays, et qui se manifeste un peu partout. Les figures chevauchent impudemment sur l'architecture qu'elles débordent, dans ces grands retables qui emplissent le fond des chœurs; les boiseries des revêtements, les stalles, les confessionnaux s'encombrent de morceaux agités, qui se substituent plutôt même qu'ils ne se superposent aux éléments architecturaux. Enfin, dans les chaires en bois, dont la construction est l'occasion des tours de force les plus saisissants, la structure architecturale arrive à disparaître presque complètement ; les figures, les draperies, toute une végétation inattendue en viendront, au XVIIIe siècle, à constituer comme l'ossature même de l'édicule.



Phot. J. Casier.

FIG. 176. — Vierge de pitié. Esquisse en terre cuite de Lucas Faidherbe.

(Collection Van den Corput, Bruxelles.)

Quant aux tombeaux, s'ils gardent encore obligatoirement, étant exécutés en pierre ou en marbre et encadrés d'ordinaire entre deux piliers d'une église ou sous une arcature, une composition plus réglée et plus stricte, l'agitation pittoresque des figures principales ou accessoires

y est extrême et déborde les lignes de l'architecture autant et plus encore que dans les tombeaux berninesques qui leur servent de modèles.

C'est surtout dans les églises construites pour les ordres monastiques, qui pullulent dans les provinces soumises aux Espagnols, que s'étalent les ambitions, les goûts théâtraux et somptueux de cette génération : les portails de Saint-Charles-Borromée d'Anvers (œuvre du P. Aiguillon) ou de Saint-Michel de Louvain (œuvre du P. Hésius) sont des types parfaits de l'architecture classique, romaine et jésuite, et offrent à l'ornemaniste et au sculpteur mainte occasion d'exercer leur verve. A l'intérieur, les jubés et les autels répètent, en les aggravant, ces effets de colonnades superposées, de frontons coupés, peuplés de figures gesticulantes, avec un parti pris de colorations brutalement opposées, obtenues à l'aide de marbres blancs et noirs dont l'opposition tranchée est particulièrement en faveur, quelle que soit la destination du monument. Mais, de plus, les tables de communion, les stalles, les bancs d'œuvre, surtout les chaires de plus en plus nombreuses et magnifiques et les confessionnaux, accessoires nouveaux du culte catholique, vont servir de prétexte à une véritable débauche de sculpture.



Phot. de la Comm. des éch. int. de Bruxelles.

Fig. 177. — Confessionnal. Atelier des Quellyn.
(Église Saint-Jacques, Anvers.)

Cette adaptation constante aux besoins du culte, et l'effort sincère qui se manifeste chez les artistes de ce moment, comme chez ceux qui les dirigent, pour mettre l'art au service de la religion, entraînent un des caractères les plus notables de cette école. Dans l'ensemble des écoles européennes du temps, elle est à peu près seule, avec l'école de sculpture espagnole contemporaine, à avoir montré parfois, parmi une masse de productions d'une inspiration assez superficielle, certains morceaux dans lesquels le sentiment religieux s'affirme avec une puissance et un accent rares à cette époque; elle se rattache par là, de même que par le

besoin, qui apparaît parfois encore chez elle, de réalités fortes et expressives, aux écoles médiévales dont, en somme, malgré les apparences, le tempérament est loin d'avoir été complètement étouffé par le débordement du classicisme.

Dès la première moitié du XVIIe siècle, au très grand nombre des œuvres conservées correspond un nombre également considérable de noms d'artistes et d'artisans livrés par la tradition ou les archives locales, et il est assez difficile de faire un choix entre les uns et les autres de ces artistes groupés dans des ateliers florissants, travaillant souvent par familles, chez lesquels la tradition du beau métier se transmet de père en fils, sans qu'aucun éclair de génie illumine presque jamais une production assez égale dans la virtuosité comme dans le goût.

C'est dans la partie la plus méridionale du pays, dans les provinces limitrophes de la France, que se rencontrent quelques-uns des plus anciens monuments de cette époque, par exemple le jubé construit par Jean de Beaurain à Sainte-Elisabeth de Mons (1601), le maître-autel de l'église Notre-Dame de Calais (1624) par Adam Lottmann, la décoration du chœur de l'abbaye de Vicoigne, exécutée en 1651 par Pierre Schleiff, à Valenciennes. Parmi les chaires, qui vont tenir une si grande place dans la série des œuvres de tout le siècle et du siècle suivant, l'une des premières est celle de l'église de Loo, sculptée par Urbain Taillebert en 1624.

Tous ces ensembles décoratifs ou mobiliers révèlent le goût classique le plus accentué, sinon le plus pur, tandis que l'on rencontre, dans l'imagerie religieuse, quelques groupes traditionnels comme les *Mises au tombeau* de Sainte-Gudule de Bruxelles et de Saint-Martin d'Ypres, qui prolongent quelque temps encore la survivance de certains types gothiques.

Au premier rang des artistes de cette époque, comme date et comme célébrité, doit se placer la famille bruxelloise des Duquesnoy. Le père, Jérôme Duquesnoy, était né à Bruxelles en plein XVIe siècle, et travailla dans les premières années du XVIIe à l'hôtel des ducs de Brabant. Il ne devait mourir qu'en 1641. On conserve encore de lui, dans l'église Saint-Martin d'Alost, un de ces grands tabernacles monumentaux, daté de 1604, comme le Moyen Age et le XVIe siècle les avaient aimés, et comme la ville de Léau en possède un célèbre spécimen.

Son fils aîné, François Duquesnoy, naquit en 1594 ; il travailla d'abord avec son père à différents édifices de Bruxelles, notamment au portail de l'église des Jésuites. Protégé par Rubens, présenté par lui aux archiducs, il obtint, à la suite de l'exécution remarquée de certains travaux de sculpture en ivoire, leur patronage effectif, et partit en Italie en 1618 avec une pension officielle et des lettres de recommandation de son grand ami. Il devait y rester jusqu'à sa mort en 1642. Son habileté, son talent en particulier pour l'exécution des figures d'enfants le mirent en renom : *Fran-*

çois Flamand ou *Francesco Fiammingo*, comme on l'appelait là-bas, fut chargé des travaux les plus importants par le pape Urbain VIII à Rome; il exécuta notamment la décoration du baldaquin de Saint-Pierre, qui venait de dresser, sous la coupole de Bramante complétée par Michel-Ange et par le Bernin, sa masse colossale. Il exécuta aussi pour la même église la grande statue de *Saint André* qui prit place sous la coupole, à côté de celle du Bernin, et pour la basilique de Notre-Dame de Lorette



Phot. Sacré

FIG. 178. — Tombeau de l'évêque Antoine Triest, par J. Duquesnoy.
(Église Saint-Bavon, Gand.)

une *Sainte Suzanne* qui fut célèbre (voir p. 157, fig. 91). A Naples une frise d'enfants chantant et jouant de la musique, qu'il modela pour la chapelle des Filomarini dans l'église des Saints-Apôtres, a été répandue par le moulage et mainte fois copiée. C'est une des créations les plus typiques de cette grâce un peu lourde, vivace et saine qui fit aussi en France, peu de temps après, le succès des Van Opstal et des Buyster, et qui éclate dans les charmants groupes d'enfants que ceux-ci exécutèrent vers 1650 pour le château de Maisons. Duquesnoy lui-même faillit venir en France. Il s'était lié à Rome avec Poussin et, à la suite du voyage que celui-ci fit à Paris, Duquesnoy y fut appelé aussi par Louis XIII; mais il mourut comme il allait se rendre à cet appel, à Livourne, en 1642.

A ce moment, son frère cadet, Jérôme, né en 1602, était venu le rejoindre en Italie, et travaillait avec lui. Il avait même poussé jusqu'en Espagne; mais il rentra au pays, après la mort de son frère, pour exécuter certaines commandes adressées à celui-ci, notamment le tombeau de l'évêque Antoine Triest (fig. 178), pour Saint-Bavon de Gand. Ce monument, bien qu'attribué souvent à François Duquesnoy, ne contient de lui, paraît-il, que les deux petits anges pleureurs placés à droite et à gauche du sarcophage. L'architecture en est assez banale, la figure de la Vierge et du Christ qui y apparaissent sont d'un classicisme italien plus sage et plus pondéré que la plupart des œuvres flamandes contemporaines, mais sans grand accent et sans grande originalité. Le Christ, notamment, est une interprétation exacte du Christ de la Minerve de Michel-Ange. Par contre, la statue à demi couchée de l'évêque Antoine Triest, qui devait vivre encore quand elle fut exécutée, est un admirable portrait sur nature qui rappelle la manière des meilleurs artistes du XVI[e] siècle, et même le réalisme minutieux et expressif des gothiques du XV[e].

Le succès de Jérôme Duquesnoy fut considérable; il était, dès avant son voyage d'Italie, l'auteur de la petite fontaine, si populaire à Bruxelles, du Mannekenpis, qui reproduit, avec quelque insistance flamande, un motif déjà abondamment traité en Italie, de Donatello à Jean de Bologne. Nommé en 1645 sculpteur de la Cour à Bruxelles, il eut à travailler à la série des Apôtres de Sainte-Gudule; à l'église Notre-Dame de la Chapelle, il exécuta un *Saint Jérôme*; à l'église du Sablon, une *Sainte Ursule*; une *Madeleine repentie* de lui se voit encore dans le parc de Bruxelles, au milieu d'une grotte de rochers pittoresques. Des tombeaux à Malines et à Tournai répétèrent le type de celui de Gand; mais, pendant qu'il travaillait à l'achèvement de ce dernier, en 1659, un procès scandaleux le fit condamner et brûler vif par ordre des échevins de Gand, qui ne plaisantaient pas sur le chapitre des mœurs.

On sait quelle fut la prospérité grandissante de la ville d'Anvers à partir du XVI[e] siècle; l'activité artistique y est de plus en plus intense à l'époque où Rubens vient de s'y installer triomphalement. L'influence de son goût et de son génie s'y fait sentir dans toutes les formes de l'art local; l'architecture et la décoration, en particulier, lui doivent beaucoup. Après les Van Milder et les Van den Eynde, qui fleurirent en Flandre vers 1620-1650, une des plus importantes dynasties de sculpteurs anversois est celle des Verbruggen, dont le père, Pierre Verbruggen le Vieux (1609-1686), eut deux fils, Pierre Verbruggen le Jeune et Henri Verbruggen (1655-1724), l'auteur de la célèbre chaire de Sainte-Gudule de Bruxelles, avec son groupe d'Adam et Ève chassés du paradis, l'auteur aussi des confessionnaux largement traités et abondamment décorés de Grimberghen, qui représentaient à l'Exposition de 1910, à Bruxelles,

l'art de la sculpture sous l'influence de Rubens. — Les Verbruggen étaient alliés aux Quellyn, autre famille anversoise. Artus Quellyn le Vieux (1609-1668) et Artus Quellyn le Jeune (1625-1700) peuplèrent toutes les églises de leur ville et des environs de statues plus ou moins boursouflées et mouvementées. Il faut noter surtout comme preuve de leur renommée la commande qui fut adressée à l'un d'eux, Artus Quellyn le Vieux, de la décoration de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, comprenant deux grands frontons allégoriques et toute une série de cariatides et de reliefs. Artus Quellyn le Jeune est l'auteur, à l'entrée du Marché aux



Phot. Jourdin.

Fig. 179. — Tombeau de l'archevêque André Cruesen, par Lucas Faidherbe.
(Église Saint-Rombaut, Malines.)

Poissons de Gand, d'un grand dessus de porte en haut relief avec la figure de Neptune accompagnée de deux figures allégoriques de la Lys et de l'Escaut. L'un et l'autre ont exécuté des bustes très honorables, sans grand accent, mais d'un arrangement souvent ingénieux, coupés à mi-corps avec le manteau qui enveloppe en partie les deux bras. — Mathieu Van Beveren (1630-1695), connu pour le beau mausolée du comte de Tour et Taxis à Bruxelles (1678), dont une maquette se trouve au Musée des Beaux-Arts de cette ville; Pierre Scheemackers (1640-1714), Louis Willemsens (1630-1702), Guillaume Kerricx (1652-1719) continuent l'éclat des ateliers anversois; mais c'est à Malines qu'il nous faut noter maintenant, avec la continuation de l'influence de Rubens, l'une des plus puissantes activités artistiques de cette époque.

Malines est l'une des villes des Pays-Bas qui, après avoir eu le plus à souffrir des désastres du xvie siècle, retrouva au xviie, grâce à l'in-

dustrie et au commerce, une prospérité des plus florissantes. C'est l'une de celles où la construction religieuse afficha le plus de luxe extérieur et servit de prétexte aux créations les plus significatives. L'église du Béguinage, l'église des Jésuites, la chapelle du Prieuré de Leliendal, l'église Notre-Dame de Hanswyck sont parmi les témoins les plus éclatants de cette magnificence, et presque toutes révèlent l'activité d'un artiste à la fois architecte et sculpteur, du nom de Luc ou Lucas Faidherbe, qui était né à Malines même, en 1617 ; il s'était formé à Anvers, aux côtés de Rubens depuis 1636, et, de retour dans sa patrie en 1641, devait y travailler avec une merveilleuse abondance jusqu'à sa mort, en 1697. Son maître Rubens lui avait, du reste, octroyé, au moment où il le quitta, un certificat assez grandiloquent et bien typique à la fois de la satisfaction qu'il éprouvait à se retrouver dans les ouvrages plastiques de son élève et de cette tendance que nous signalions dans la sculpture du temps à se régler docilement sur la peinture.



Phot. Jourdin

Fig. 180. — La Vierge et l'Enfant, par Lucas Faidherbe. (Église N.-D. au delà de la Dyle, Malines.)

« Je soussigné déclare et atteste par le présent écrit qu'il est vrai que Lucas Faid'herbe a demeuré chez moi pendant plus de trois années comme mon élève, et que, vu les rapports qui existent entre la peinture et la sculpture, il a pu, à l'aide de mes conseils, par sa diligence et ses belles dispositions, faire les plus grands progrès dans son art ; qu'il a exécuté pour moi différents ouvrages en ivoire, d'un travail achevé et digne de louange. En conséquence, je crois qu'il convient à tous les seigneurs et magistrats des villes de lui accorder des faveurs et de l'encourager par des dignités, des franchises et des privilèges, à l'effet de fixer son domicile chez eux et d'embellir leurs demeures de ses ouvrages. En foi de quoi, j'ai signé ceci de ma propre main, etc.... »

On peut juger, par la reproduction ci-contre d'une Vierge de l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines, qui passe pour avoir été exécutée d'après un dessin de Rubens, de la nuance du talent de Faidherbe au sortir de chez son maître, vers 1640, et de ce qu'il put lui emprunter. La draperie qui enveloppe la figure presque tout entière est d'une ampleur magnifique et d'une belle souplesse d'exécution ; le visage, aux

formes larges et pleines, respire la force et la santé, mais aussi une sereine et pacifique indifférence. Quant au petit enfant nu, il est modelé avec amour et rappelle les meilleures qualités des putti que Duquesnoy exécutait à la même date. Un *Christ* voisin offre la majesté froide et banale d'un Jupiter antique. Plusieurs autres groupes placés aujourd'hui dans l'église Saint-Rombaut de Malines appartiennent à la même date et au même style, une *Sainte Anne*, un *Saint Joachim*, un *Saint Joseph avec le Christ enfant*, etc. Faidherbe mit en place, de 1665 à 1666, le théâtral maître-autel de Saint-Rombaut, avec ses figures colossales représentant le martyre du saint, et, tout auprès, le tombeau (fig. 179) de l'archevêque



Phot. Jourdin.

Fig. 181. — La Montée au Calvaire. Haut-relief en pierre, par Lucas Faidherbe. (Église N.-D. de Hanswyck, Malines.)

André Cruesen (1669), d'une composition assez simple et raisonnable, et dont les trois figures, la principale surtout, ont un beau caractère, ample, puissant et pittoresque. Il exécuta aussi, pour Sainte-Gudule de Bruxelles, une partie des Apôtres de la nef, dont les grands gestes et les draperies agitées surchargent et coupent si mal à propos les piliers gothiques.

Mais c'est surtout dans l'église Notre-Dame de Hanswyck, dont il avait été à la fois en 1663 le constructeur et le décorateur, que s'affirment au mieux ses qualités et ses défauts. Dans cette église la coupole, soutenue par des colonnes auxquelles s'apposent des draperies mouvementées de marbre et de stuc, est décorée de bustes monumentaux des Pères de l'Église latine, dus à Faidherbe et à ses élèves, ainsi que de deux grands hauts-reliefs en pierre blanche représentant d'une part la *Nativité* et d'autre part la *Montée au Calvaire*. Ces deux tableaux, d'un pittoresque endiablé, fouillés et refouillés, avec des figures accessoires encombrantes et débordantes, des détails anecdotiques, multipliés dans les fonds et au premier

plan comme dans les anciens retables en bois, sont d'une verve et d'une puissance toute rubéniennes. Ces qualités se remarquent du reste aussi dans un certain nombre de petites esquisses en terre cuite, les unes appartenant à la collection Van den Corput, de Bruxelles, les autres au Musée du Cinquantenaire, et l'on peut se demander si ces petites compositions ne sont pas précisément de ces exercices d'atelier que Faidherbe put exécuter sous la direction même de Rubens et dont il traduisit pour lui quelques-uns en ivoire. M. Destrée a publié justement, il y a quelques années, un très curieux rapprochement entre un tableau de Rubens, la *Fête de Vénus* de la Pinacothèque de Vienne, un bas-relief d'ivoire du



Phot. des Musées royaux de Bruxelles.

Fig. 182. — Satyre entouré d'une ronde d'enfants. Terre cuite, par Lucas Faidherbe.
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

Musée du Prado (lequel porte les initiales L.F., signature évidente de notre artiste), et une très brillante esquisse en terre cuite du Musée du Cinquantenaire. On reconnaît, dans cette terre cuite et dans l'ivoire du Prado, la composition de la ronde d'enfants nus, potelés et joyeux, dansant autour d'un satyre qui joue de la flûte, que Rubens a fait tourner avec une verve débridée et plantureuse autour de sa Vénus de Vienne.

Un des élèves de Faidherbe les plus remarquables fut le fils d'un sculpteur de Malines, Nicolas van der Veken. Il était né dans cette ville en 1637 et entra chez Faidherbe vers 1660, au plein moment de son activité. Maître lui-même en 1662, il fit partie toute sa vie de la corporation de Saint-Luc, et travailla presque uniquement pour les églises et couvents de sa ville natale, où il mourut en 1709. Ses principales œuvres sont des séries de confessionnaux abondamment ornés, que l'on rencontre dans les églises de Sainte-Catherine, Saint-Jean, Saint-Pierre et Saint-Paul, etc.... Mais il est l'auteur de deux statues représentant des Christs de pitié, dont

l'une, datée de 1688, se voit à l'église de Saint-Rombaut, et l'autre appartient aux religieuses Apostolines (c'est celle que nous reproduisons); ces figures en bois peint ont l'une et l'autre un accent douloureux d'un réalisme saisissant digne de la sculpture médiévale, et aussi de la sculpture espagnole tragique et passionnée du xviie siècle. Mais dans la seconde surtout s'affirme, en même temps, une sorte d'élégance que l'on retrouve dans plusieurs des figures de confessionnaux, avec des nuances de sentiment plus tendres et comme une suavité d'expression toute particulière, et ceci a fait rapprocher très justement l'art de Van der Veken de celui de Van Dyck dont directement ou indirectement il dut subir l'influence, sensible aussi chez certains sculpteurs anversois.



Phot. Jourdin.

Fig. 185. — Christ de pitié, par Nicolas van der Veken. (Église des religieuses Apostolines de Malines.)

Dans la région mosane, l'influence rubénienne se fait moins sentir. L'Italie, par contre, et la France, qui de tout temps servit de guide plus écouté dans ce pays, et qui à cette époque est devenue aussi classique que l'Italie, se font écouter plus que partout ailleurs. Les ouvriers du métal abondent du reste ici plus que ceux du bois, et le plus célèbre des Liégeois du xviie siècle est un ciseleur et graveur en médailles, Jean Varin, qui se fixa en France de bonne heure et y fit toute sa carrière.

Robert Henrard, cependant, né à Dinant, fut surtout un marbrier et subit la discipline italienne aux côtés de Duquesnoy. Ses statues de l'église Sainte-Croix de Liége, ses nombreuses Vierges, les figures qu'il exécuta pour la maison des Chartreux, où il était entré sous le nom de Frère Robert, nous font voir son talent robuste et classique, mais un peu lourd. Celui de Arnold Honthoire, né à Liége en 1650, est à peu près de même qualité.

Au contraire, Jean Del Cour, dont l'activité s'étend à Liége sur toute la seconde moitié du xviie siècle, est beaucoup plus personnel. Il s'agit encore pourtant d'un artiste dont l'éducation, commencée dans sa patrie (il était fils d'un menuisier de Liége et débuta dans les ateliers liégeois de 1642 à 1648), se termina par un séjour de neuf ans en Italie, au plein moment de l'activité et de la vogue du Bernin, dont il fut l'élève direct et très aimé. Il revint au pays en 1657, après un voyage à travers la France qui lui fit rencontrer à Paris son compatriote vieillissant Jean

Varin; mais il ne se laissa retenir ni par l'Italie, ni par la France, où on le pria plus tard encore de revenir. C'est à Liége qu'il s'établit définitivement et qu'il travailla jusqu'à sa mort, en 1707. Il avait puisé dans le contact des Italiens un sentiment de grandeur et une virtuosité dans la composition et l'exécution des figures qui devaient le servir toute sa vie. Si ce Wallon a moins de verve et plus de style que les Flamands, comme Faidherbe, il est certain que son art a encore avec celui des artistes précédents bien des parentés; cette abondance, par exemple, dans la production, ce caractère pittoresque dans l'agitation des formes et aussi ce sentiment réaliste qui, par instants dans les figures sacrées, et toujours dans les figures iconiques, reparaît comme une des qualités essentielles de la race.



Phot. de M. l'abbé Moret.

Fig. 184. — Buste du chancelier Lambert de Liverlo, par Jean Del Cour. (Musée de Liége.)

L'une des premières œuvres que Del Cour exécuta à Liége est une fontaine, qui se voit encore dans la rue Hors Château. Elle est ornée d'un relief en bronze représentant le *Baptême du Christ* et couronnée d'un *Saint Jean-Baptiste* colossal, également en bronze. Del Cour avait déjà, quelques années auparavant, exécuté un grand crucifix de bronze placé autrefois sur le pont des Arches, aujourd'hui à l'église Saint-Paul. En 1675, il modela pour la fonte le buste du chancelier Lambert de Liverlo, qui est peut-être son chef-d'œuvre au point de vue du portrait, et qui présente des rapports évidents avec les grands bustes du Bernin et aussi avec les effigies de Jean Varin, celles surtout où le médailleur-sculpteur liégeois atteignit, comme dans son *Richelieu*, une ampleur de style et une largeur d'exécution si remarquables.

Certains tombeaux furent l'occasion pour l'artiste de s'affirmer complètement : tel celui qui fut élevé en 1675 à Gand, dans l'église Saint-Bavon, pour l'évêque d'Allamont, et qui date de la même année. La statue priante de l'évêque est un morceau d'une vivante élégance qui peut rivaliser avec les meilleures de toutes les figures exécutées aux Pays-Bas depuis un demi-siècle; mais elle est singulièrement plus mouvementée que la plupart de celles-ci : l'espèce de discussion à laquelle se livre ce priant de marbre avec un squelette de bronze gesticulant et grimaçant, assis sur un coin de son sarcophage, est une invention dont la responsabilité doit être rapportée jusqu'aux enseignements du Bernin;

de même pour l'agitation de la Vierge et de l'ange, tout berninesques, qui flanquent le monument dans deux niches latérales. Une autre statue funéraire, exécutée un peu plus tard pour la comtesse de Hinnisdael, à l'église de l'hôpital à Tongres (1697-1698), se rapprocherait davantage



Phot. Sacré.

Fig. 185. — Tombeau de l'évêque E.-A. d'Allamont, par Jean Del Cour.
(Église Saint-Bavon, Gand.)

des figures simples et vraies, d'un réalisme plus accusé et plus sincère, que nous rencontrerons tout à l'heure dans la sculpture des Pays-Bas hollandais; celle-ci garde encore une certaine élégance cependant et même un peu d'afféterie.

Mais ce sont surtout les figures de sainteté, les Vierges-mères ou les Vierges immaculées, les Christs morts ou ressuscitant, les anges adorateurs aux draperies flottantes et tourbillonnantes, les saints aux amples manteaux compliqués et recroquevillés qui occupèrent l'artiste tout au

long de sa carrière. La Vierge de la fontaine du Vinave d'Ile (1695) est une de ses créations les plus typiques et, du reste, les plus gracieuses : les anges de l'autel de l'église Notre-Dame de Hasselt (1685) ont une sorte de suavité et d'élégance un peu molles qui les apparentent aux créations à la Van Dyck de certains sculpteurs flamands étudiés plus haut. Enfin, la plus typique et la plus populaire de ses créations, qui, du reste, par exception, se trouve être un morceau de sculpture profane, est le groupe des *Trois Grâces*, qui orna la fontaine du Perron, reconstruite sur la place du Marché de Liége, à partir de 1695. Ce sont trois figures adossées dérivées de certains groupes antiques, plus certainement encore inspirées du fameux morceau réalisé par Germain Pilon pour le tombeau de Henri II; mais les silhouettes un peu lourdes, la bonhomie placide, de même que les draperies cassées et tourbillonnantes qui dissimulent, en partie seulement, les formes grasses de ces allégories septentrionales, accusent bien le tempérament local du sculpteur.

LA SCULPTURE HOLLANDAISE

La vie hollandaise offrait à la sculpture des conditions toutes différentes de celles que nous venons de rencontrer en Belgique. Le culte protestant, ennemi des images, ne put servir, dans ce pays, de prétexte à la confection de ces autels encombrés et de ces statues multiples que nous avons trouvés au sud de la Meuse. Les églises gothiques, dépouillées de leur parure d'autrefois, à l'exception de quelques stalles et de quelques bancs d'œuvre, restèrent sévères et nues, et les temples nouveaux qui s'élevèrent gardèrent le même caractère. Seuls les tombeaux par lesquels s'exaltait la mémoire des hommes qui avaient bien mérité de la ville ou de la patrie, furent l'occasion offerte le plus souvent à l'activité des sculpteurs; encore, sauf exception, ces monuments gardèrent-ils presque toujours une discrétion, une gravité, une sobriété toutes particulières; l'allégorie en fut proscrite, de même que les figures et symboles religieux. Dans la décoration, très peu architecturale et composée presque uniquement d'armes antiques ou modernes, de drapeaux et d'écussons, seules quelques figures de génies nus rappelèrent, çà et là, les types classiques, tandis que des bas-reliefs pittoresques évoquaient la mémoire des flottes commandées par les grands hommes de mer défunts et les victoires remportées par eux. L'essentiel, c'était, outre l'épitaphe, la figure réelle du héros pour laquelle, renonçant même aux priants pompeux et aux figures accoudées à l'antique, l'art hollandais revint au type du gisant médiéval traité avec un réalisme de plus en plus accentué. C'est vraiment l'homme tel que la mort vient de le

coucher, dans son armure de guerre, ou dans son manteau de cérémonie, que les artistes s'acharnèrent à représenter. Parfois, la femme survivante veille, accoudée à côté de la couche funèbre, mais sans cette allure déclamatoire et théâtrale que certaines figures de même type affectèrent en France. Souvent, la représentation iconique se borne à un médaillon ou à un buste trahissant l'extrême qualité de portraitiste inhérente à tous les artistes du pays. C'est le portrait, du reste, en dehors des monuments funéraires, qui est l'occasion la plus fréquente et presque la seule, pour les sculpteurs, d'exercer leur talent. Parfois, tentatives plus singulières et plus typiques de l'esprit de ce pays amoureux de réalités vivantes, nous verrons la sculpture s'attaquer à de véritables sujets de genre et représenter la vie de tous les jours, comme le fait avec succès la peinture contemporaine.



Phot. van Notten.

Fig. 186. — Tombeau du baron de Gendt, par Rombout Verhulst. (Cathédrale d'Utrecht.)

Henri de Keyser, né à Utrecht en 1566, est l'un des premiers sculpteurs que nous puissions nommer en Hollande. Son œuvre la plus importante est, dans la nouvelle église de Delft, le tombeau de Guillaume le Taciturne, qu'il exécuta à partir de 1614, et qui dérive très nettement des monuments élevés en France au XVIe siècle. C'est encore un catafalque pompeux où des figures allégoriques de bronze, telles celles de Pilon pour le tombeau de Henri II à Saint-Denis, accompagnent une double représentation du défunt, l'une assise, l'autre gisante, toutes deux traitées avec une énergie, une vigueur toutes particulières. On retrouve cet accent réaliste dans certains bustes attribués à Henri de Keyser au Ryks-Museum d'Amsterdam, en particulier dans un buste d'homme en terre cuite, daté de 1606, et reproduit ici (fig. 187). C'est le fils de cet artiste, Pierre de Keyser, qui exécuta, dans la même église de Delft, le tombeau de l'amiral Pieterz Heins, mort en 1629, dont la figure essen-

tielle est encore un gisant un peu fruste et brutal étendu sur une natte roulée. Ce Pierre de Keyser est aussi l'auteur d'une série de reliefs pittoresques conservés à Amsterdam et provenant de l'hôpital de cette ville, qui représentent les œuvres de miséricorde en une suite de tableaux d'une vivacité et d'une exactitude dignes des peintres de genre contemporains. Nous retrouverions enfin un autre artiste de la même famille, Willem de Keyser, travaillant, en 1680, à côté de Rombout Verhulst.



Phot. P. Vitry.

Fig. 187. — Buste d'homme en terre cuite peinte, attribué à Henri de Keyser. (Ryks-Museum, Amsterdam.)

Celui-ci est de beaucoup le sculpteur le plus intéressant que la Hollande ait connu au XVIIe siècle. C'était, du reste, un Flamand d'origine; né à Malines, en 1624, il dut se former dans quelque atelier local, séjourner ensuite à Anvers, puis à Amsterdam. Il alla sans doute aussi en Italie; mais, en 1654, on le trouve fixé définitivement en Hollande, où il travaille d'abord, à côté d'Artus Quellyn, à la décoration de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, sous la direction de l'architecte Jacob van Campen (1650). Entre plusieurs figures signées de lui, quelques-unes de sujet classique, comme une Vénus, on distingue déjà un bas-relief représentant *la Fidélité*, dont la figure principale est un chien, traité avec un sentiment de la nature tout à fait spécial. Mais il va se borner dorénavant, suivant le goût local, à l'exécution d'une série de tombeaux, dont le premier est celui de l'amiral Tromp, pour la ville de Delft; puis viendront celui de Johannis Polyander, à Leyde (1663); celui de Guillaume van Lyere et de Marie van Reygersberg, à Katwijk-Binnen; celui de Charles-Jérôme van Inn-und-Knyphuisen (fig. 190), à Midwolde (Groningue).



Phot. Moreau.

Fig. 188. — Buste de Jacob van Reygersberg. Marbre, par Rombout Verhulst. (Collection Paul Lebaudy, Paris.)

Entre temps, il exécute, pour la municipalité de Leyde, la décora-

tion tout à fait typique du bâtiment du Poids Public. Cet édifice, d'architecture classique un peu lourde, se pare, en effet, dans son fronton, de sujets empruntés à la vie courante hollandaise : la fermeture des tonneaux de beurre et l'empaquetage des marchandises. Deux bas-reliefs y évoquent spécialement des scènes de pesage et des types de marchands entourés de leurs clients, sur le marché public d'Amsterdam.

Des médaillons, de nombreux bustes d'une précision forte, d'une habileté technique remarquable, contribuent à entretenir la renommée de Verhulst. Il n'en est pas de plus typique que celui de Jacob van Reygers-



Phot. van Notten.

Fig. 189. — Détail du tombeau du député Adrianus Claut, par Rombout Verhulst.
(Église de Stedum, Groningue.)

berg (fig. 188), dont le marbre appartient à la collection Paul Lebaudy, à Paris, ou que les masques exécutés sans doute d'après quelque moulage mortuaire, qui nous montrent les traits du baron de Gendt et de l'amiral Ruyter, au Mauritshuis de La Haye. Ces deux études servirent à Verhulst pour deux de ses plus importants et de ses derniers tombeaux : celui du baron de Gendt à Utrecht (fig. 186), et celui de l'amiral Ruyter à Amsterdam. Le talent de Verhulst y faiblit peut-être dans certaines parties de l'exécution : le tombeau de Ruyter, en particulier, que l'on voulut magnifier et compliquer peut-être à l'excès, bien que ce soit son œuvre la plus célèbre, n'est certainement pas la meilleure. Des tritons inattendus y apparaissent au-dessus du gisant traditionnel; des bas-reliefs représentant, en des allégories pâteuses, la Prudence et la Persévérance s'inscrivent dans une espèce de retable à colonnes dont aucun monument de l'atelier ne nous avait encore montré le type d'un classicisme banal. Les effigies, toutefois, y ont encore la sobriété d'accent et l'apparence tragique, dans leur simplicité, de celles qui les avaient

précédées. Verhulst avait, à ce moment, dépassé la soixantaine; il mourut à La Haye, en 1688.

A côté de lui, on peut encore nommer en Hollande un certain Barthélemy Eggers, d'Amsterdam, qui fut son rival un moment et qui obtint, en 1665, l'exécution du monument de l'amiral Wassenaer Obdam, dans la grande église de La Haye, monument d'ailleurs singulièrement moins intéressant que ceux de Verhulst; puis Jean Blommendal, de La Haye, et Nicolas Millich, d'Anvers, élèves de Verhulst, dont le premier nous a laissé une statue du stathouder Guillaume III, aujourd'hui au Musée de La Haye, ainsi qu'un mausolée de l'amiral Jan Van Brakel, daté de 1690, dans l'église Saint-Laurent d'Amsterdam. A cette date, du reste, en Hollande, la sculpture, comme la peinture, s'affaiblit singulièrement et perd, pour ne plus guère jamais les retrouver, les qualités originales et si exceptionnelles qui avaient fait son intérêt à la grande époque du milieu du XVIIe siècle.



Phot. Van Notten

FIG. 190. — Détail du tombeau de Ch.-J. Van Inn-und-Knyphuisen, par Rombout Verhulst. (Église de Midwolde, Groningue.)

BIBLIOGRAPHIE

Chevalier EDM. MARCHAL. *La sculpture et l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895. — HENRY ROUSSEAU. *La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Bruxelles, 1911. – PAUL VITRY. *La sculpture belge au XVIIe siècle*, dans le *Trésor de l'art belge au XVIIe siècle* (Mémorial de l'Exposition de 1911), 2e partie. Bruxelles, 1913.

JOSEPH DESTRÉE. *Catalogue des ivoires du Musée de Bruxelles*, 1902. — ID. *Un ivoire de Lucas Faidherbe*, Extr. des *Annales de la Société d'archeologie de Bruxelles*. 1900. — CAMILLE POUPEYE. *Nicolas van der Veken, sculpteur malinois du XVIIe siècle*, Malines, 1911. — Abbé J. MORET. *Notice sur Jean Delcour, sculpteur liégeois*, Liége, s. d. — ID. *Catalogue de l'Exposition des œuvres de Jean Delcour*, 1909. — L. CLOQUET. *Les artistes wallons*, Bruxelles, 1913. — HELBIG. *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége*. Bruges, 1890.

PIT. *La sculpture hollandaise au Musée d'Amsterdam*, Amsterdam, 1905. — M. VAN NOTTEN. *Rombout Verhulst, sculpteur*, édition française, La Haye, 1908. — HOFSTEDE DE GROOT. *Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte*.

CHAPITRE VII

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS AU XVIIe SIÈCLE[1]

I

LA PEINTURE FLAMANDE

I. RUBENS

Les maîtres de Rubens et les premières années a Anvers (1577-1600). — Nous arrivons à l'heure où, après un demi-siècle de tâtonnements, les écoles du Nord s'affranchissent et, se séparant en deux groupes, se mettent à rivaliser de génie et de chefs-d'œuvre. L'homme du destin, en ce sens, celui qui décida de tout, c'est Rubens. Du jour où apparaissent, à deux ans d'intervalle, les tryptiques de Sainte-Walburge et de Notre-Dame d'Anvers, plus de doute : une école est née, une solution est trouvée au problème de la Renaissance. Dès lors, ce double chef-d'œuvre sert de point de ralliement à tout ce qui s'inspire encore de l'art classique; par contraste, tout s'organise de l'autre côté de la Meuse dans un sens opposé. Hals et Rembrandt deviennent possibles. Ce n'est pas tout. L'art de ce grand Rubens devient pour cinquante ans le vrai art européen. Anvers hérite de la situation qui avait été celle de Venise. Par l'étendue de sa culture, l'amplitude des idées et de l'intelligence, par l'immense répertoire des formes qui jaillissent de son cerveau et sortent intarissablement de son atelier, par ses ambassades, ses voyages, sa

1. Par M. Louis Gillet.
Entre ce chapitre et le précédent, qui auraient dû se suivre à quelques semaines d'intervalle, plus de six ans se sont écoulés, et le monde bouleversé a pris une forme nouvelle. La guerre, déchaînée au mois d'août 1914 par l'Empire Allemand, arracha tout à coup à leur paisible labeur les collaborateurs de l'*Histoire de l'Art*, appelés à la défense de la Patrie brutalement assaillie. Ceux qui sont revenus après la victoire, que tous n'auront pas eu la joie de voir, se sont remis, sans perdre un jour, à l'œuvre commune.

situation cosmopolite, par sa grande tournure, sa fortune, son luxe, par ses relations princières ou royales, par le tour radieux, universel de son génie, Rubens est le premier personnage artistique de son temps, le maître incontesté de l'empire de la peinture, l'enchanteur qui donne une forme aux songes de tout un monde.

Il était né en pleine tempête du XVIe siècle, d'une longue ascendance bourgeoise, où on ne compte pas un artiste. On sait quelle suite de désordres religieux et civils, publics et domestiques le fit naître en exil, à Siegen, bourg de Westphalie, le 29 juin 1577, fête des saints Pierre et Paul, d'un père prisonnier et dans des circonstances qu'il ignora toujours; il se croyait né à Cologne. De ce père, savant homme, mais faible, voluptueux, il tint, ce semble, ce qu'il y a en lui de gai et de sensuel ; de sa mère, la volonté, la discipline et la méthode.

Rentré à Anvers à dix ans, à la mort de son père, l'enfant, après un court essai de carrière mondaine, fut placé par cette mère en apprentissage chez un peintre, parent éloigné de sa famille. C'était un paysagiste médiocre, Tobias Verhaecht, dont le musée de Bruxelles possède le seul ouvrage connu. Peu après, le jeune homme (il avait une quinzaine d'années) entra dans l'atelier de Van Noort, qu'il quitta au bout de quatre ans pour celui de Veenius. Mais il ne nous est parvenu aucune œuvre de Rubens datant de cette époque. Cependant l'éducation, l'usage et le désir d'exceller dans son art, tout le portait vers l'Italie, où déjà se trouvait son frère aîné Philippe. Le 8 mai 1600, Rubens monte à cheval et se met en voyage.

Rubens en Italie. Premières oeuvres (1600-1608). — A Venise, où il se rend tout droit, le duc Vincent de Gonzague se trouvait de passage. Ce prince, qui avait déjà Pourbus à son service, y engage aussitôt le jeune peintre anversois (juillet). Voilà Rubens, pour son début, dans le monde des cours, dont il allait jusqu'à la fin rester le favori.

Ces huit années d'Italie sont une époque capitale dans la vie de Rubens. Au reste, il n'en passa pas le quart à Mantoue. Dès octobre, on le voit assister à Florence au mariage de l'archiduchesse, scène qu'il peindra plus tard dans un épisode de la *Vie de Marie de Médicis*. Il passe, en deux fois, près de trois ans à Rome (en 1601 et en 1606-1608), sans compter plusieurs mois à Gênes, ville dont il aima le genre d'architecture au point d'en faire l'objet d'un album bien connu (*Palazzi di Genoa*, Anvers, 1622). Il prélude même, en 1603, à ses futures missions et à son rôle de diplomate par un premier voyage à la cour de Madrid.

Le prétexte de tous ces voyages était le service du duc. Le frivole Gonzague se faisait un musée d'amour, un imaginaire sérail composé des portraits de toutes les beautés célèbres. Mais Rubens se propose des

ambitions plus hautes. Ce qu'il y a de plus grand et de plus noble dans l'art de peindre, c'est là qu'il tend par le mouvement naturel de son génie. Léonard, Raphaël, Titien et Tintoret, et les somptuosités pompeuses de Véronèse, le paganisme de Jules Romain, les tendresses, les langueurs, les plafonnements d'un Corrège et surtout l'héroïsme, la *terribilità* de Michel-Ange, voilà ce que le jeune homme ne se lasse pas d'approfondir. Ses dessins, ses albums bourrés d'études de la Sixtine, ses copies, dont il continua l'habitude toute sa vie (il en avait trente-cinq d'après le seul Titien), témoignent assez du sérieux de son apprentissage, et que le jeune artiste ne prenait rien à la légère de ce qui pouvait le faire grand. Il n'est pas jusqu'à Mantegna dont il ne copie le *Triomphe de César* et ne reproduise vingt fois le fameux « raccourci » du *Christ* de la Brera. Ces prodigieux décorateurs lui enseignent le secret du rythme, le style, la cadence de la période oratoire. Nous le voyons travailler au Vatican, à l'Escurial. Il a déjà commencé cette collection de médailles et d'antiques, qui fera de lui le plus savant des numismates et des archéologues; il assiste à la découverte des *Noces aldobrandines*. Il est déjà curieux de toutes les sciences humaines, tel qu'il se montre vers 1602 dans le beau tableau du Pitti, les *Quatre philosophes*, avec son frère Philippe et son ami Wowerius, écoutant, sous la présidence d'un buste de Sénèque, les doctes discours de Juste Lipse.

Ainsi, tout ce qu'on a coutume de reprocher aux romanistes, cette imitation de l'Italie et de l'antique qui condamnait leur art à n'être qu'un reflet, c'est justement ce que nous voyons pratiquer par Rubens. Il suit religieusement cette voie où tous ses devanciers n'avaient rencontré qu'une impasse. Et voici le miracle : ce qui chez ces derniers s'était trouvé stérile, chez lui se trouve soudain rajeuni et vivant. Toutes ces idées, que les gens du Nord n'arrivaient à manier que comme une langue étrangère, recouvrent subitement chez ce jeune homme de génie leur grâce originale. Ce beau langage n'a chez lui rien de livresque. Tant de souvenirs de tous les maîtres qui hantent sa mémoire ne sont jamais un obstacle à sa faculté de sentir et d'inventer; ces formes suffisent à peine au bouillonnement de sa pensée, au torrent d'impressions qu'il reçoit des choses et de la vie. C'est un jeune maître qui conquiert toutes les ressources de son art et se donne le plus riche orchestre qu'ait manié aucun peintre. Ses emprunts lui constituent un fonds, un immense matériel pittoresque, un vocabulaire infini au service d'une spontanéité intarissable et d'une force héroïque.

C'est dans cet esprit que Rubens aborde l'antiquité et la Renaissance et en absorbe les résultats. Mais il ne se limite pas au monde du passé, comme c'est toujours l'erreur des peintres académiques. On n'a pas assez dit ce qu'il doit à ses contemporains, aux Carraches ou au Guide, à tous

ces Bolonais dont il a vu créer les chefs-d'œuvre sous ses yeux, et surtout à ce Caravage dont l'esthétique brutale était en train de faire une émeute dans l'école. Il lui emprunte son goût pour les modèles plébéiens, pour la canaille pittoresque dont il fera, après Caravage, ses prophètes et ses apôtres, pour ces locutions populaires qui éclatent au milieu de ses tableaux d'histoire.

Avons-nous une seule œuvre de Rubens antérieure au voyage? Faut-il regarder comme telles les deux allégories de Dresde, *Hercule ivre* et le *Héros couronné par la victoire*? On a peine à le croire, tant la forme en est libre et les idées charmantes. A prendre les faits positifs et les tableaux à dates certaines, il s'en faut que le jeune Rubens nous apparaisse si habile. La plus ancienne peut-être de ses œuvres conservées est le triptyque peint en 1602 pour l'église romaine de Sainte-Croix de Jérusalem et qui se trouve aujourd'hui, en fort mauvais état, à l'hôpital de Grasse. C'est un ouvrage pénible, ampoulé, disparate. Un seul des trois tableaux, l'*Érection de la Croix*, offre déjà le motif fameux, la diagonale tragique qui sera le trait essentiel du chef-d'œuvre de 1610. L'œuvre est manquée, mais c'est du Rubens.

La série des *Apôtres* du Prado, peinte à Madrid l'année suivante, est encore une œuvre très creuse et du plus faible caractère. C'est la médiocrité d'un tel point de départ qui permet de mesurer le labeur de l'artiste qui devait s'élever si haut. Les trois grandes peintures exécutées en 1604 pour la Trinité de Mantoue marquent en ce sens une nouvelle étape. La couleur demeure assez terne, dans cette tonalité noirâtre et bolonaise, habituelle à Rubens jusqu'à la *Descente de Croix*. L'artiste est obsédé par les souvenirs des maîtres. La *Transfiguration* (aujourd'hui à Nancy) n'est qu'un délayage en largeur, et par conséquent sans effet, de la composition pleine d'élan de Raphaël (fig. 191). Le *Baptême du Christ* (Anvers) est formé par moitiés de Raphaël et de Michel-Ange : les géants de la Sixtine commencent à hanter Rubens, mais comme le sentiment diffère! Le troisième tableau, mutilé, divisé (au Musée de Mantoue), nous présente Rubens dans son rôle d'historiographe et sous son aspect national; avec de beaux modèles, un Flamand est toujours excellent : les portraits du duc et de sa femme à genoux annoncent le couple des archiducs dans le *Triptyque de saint Ildefonse*.

Le plus beau des tableaux de Rubens faits pendant le voyage d'Italie est celui qu'il peignit en 1607, lors de son second séjour à Rome, pour l'église de l'Oratoire, que l'on appelle encore la Chiesa Nuova. Le tableau original est au musée de Grenoble. Rubens s'y montre cette fois sous l'influence de Corrège. Un portique, un pontife d'or dont le regard se perd dans les choses divines; un saint Georges en cuirasse d'argent et manteau de panthère, des brocarts et des reflets d'armure, du faste et de

la lumière ; là-dessus, au premier plan, une de ces blondes à petite tête, aux épaules magnifiques, comme seul les peindra Rubens, vision inoubliable de joie et de beauté : voilà déjà le thème de ces calmes concerts que le peintre multipliera dans les dernières années de sa vie, et l'auteur de cette page merveilleuse est déjà, à trente ans, le peintre le plus accompli du siècle.

Il est le premier des Flamands qui se soit approprié, sans en souffrir aucune gêne, l'esprit de la Renaissance, le premier qui ait su composer un tableau, en faire une tache décorative, et à quelles conditions l'art doit



Phot. Bulloz.

Fig. 191. — P.-P. Rubens : La Transfiguration.
(Musée de Nancy.)

soumettre la vie pour faire de la beauté. Jamais ses plus grandes violences n'échappent à certaines lois de rythme et d'équilibre ; elles rentrent dans d'impeccables architectures de lignes. « Il s'agit d'introduire en Flandre *la belle symétrie* de l'architecture grecque et romaine », écrira-t-il en 1622 dans la préface des *Palais de Gênes*. Du reste, il ne s'agit pas là d'imitation : ce majestueux langage est pour Rubens l'expression nécessaire de la vérité. Cet art des grands tableaux d'autels, comparable à celui de l'éloquence de la chaire, qui consiste à frapper de vastes auditoires, à être visible de partout, à parler de loin et de haut, ne peut plus se contenter des procédés de miniaturiste qui suffisaient aux Primitifs pour peindre dans l'ombre d'une chapelle les petits panneaux de leurs retables ou de la *Châsse de sainte Ursule* ; ce genre oratoire exige de grands gestes, des attitudes énergiques, une action claire, de la passion. Personne ne devait

manier ce langage avec plus de perfection et de convenance que Rubens. Il est le peintre par excellence des grands autels baroques, de ces retables à la Vignole, à colonnes de marbre rose ou noir portant des frontons à volutes, comme il s'en construit à ce moment dans toutes les églises. Rubens trouvera toujours des formes en rapport avec la grandeur, l'opulence et l'éclat d'un tel cadre. Il saura s'adresser aux foules et satisfaire à la fois le public distingué, épris des formes pures et savantes, sans cesser d'être populaire et sans se refuser jamais, sous prétexte de style, un mouvement du cœur et l'effet d'un beau cri.

Enfin Rubens est trop flamand pour ne pas donner un rôle prépondérant à la couleur. La couleur est pour lui l'intérêt essentiel du tableau. C'est pourquoi il s'attarde peu dans le clair-obscur de Caravage; ce bain d'ombre où se plaira Rembrandt n'est pas le séjour qui convient à ses radieuses idées. Accumuler beaucoup de ténèbres sur les bords pour obtenir un centre vivement éclairé est un sacrifice qui coûte trop à son amour de la lumière, à son goût pour les fêtes sensuelles du regard. Sa palette, d'ailleurs, n'a ni l'harmonie argentée et l'aristocratie de celle de Véronèse, ni la tonalité profonde de Titien. Elle ne craint pas les tons entiers, le jaune éclatant, le vermillon pur, que ne se permettraient pas des coloristes plus timorés, et qui jouent chez lui hardiment par masses que relient des fonds aériens et grisâtres, faisant la fonction d'intervalles de silence. A côté d'un Titien, fait de couleurs concentrées et de tonalités assourdies, un Rubens fait toujours l'effet d'une chose en dehors qui, au lieu d'absorber, rayonne et, au lieu d'amortir, réfléchit de la lumière. Toute la couleur est moins dense, plus sujette aux irisations, aux transformations, aux nuances, moins fixe en son principe, plus prompte aux jeux et aux reflets, plus active en un mot, plus frémissante et plus sonore. Elle sera toujours le grand agent de l'émotion chez Rubens, le secret des trouvailles et des métamorphoses. La vie du coloris finira par être l'élément presque unique de sa poétique, lorsqu'il s'abandonnera, dans ses dernières années, à son lyrisme intérieur, et qu'il produira sans contrainte et presque sans motif ses œuvres les plus extraordinaires et ses plus voluptueuses rêveries sur la vie.

Ainsi, à son retour d'Italie, Rubens est à peu près en possession de tout ce qui fera son génie. Il a fait ses humanités. Il a acquis ce que n'eut jamais un artiste du Nord, la notion de la forme, celle de l'arabesque et de la phrase mélodique, cet art du *bel canto* qui fait le charme éternel des grandes œuvres de l'Italie, sans y rien compromettre des dons de son pays. Il revient chargé de science, de souvenirs et d'études, mais cet immense bagage n'encombre pas sa liberté ni ne retarde sa démarche. Son éducation érudite ne le glacera jamais. Ame généreuse, cordiale, enthousiaste, il a trente-deux ans. Il a fait le tour des idées pittoresques.

Il est l'héritier de plusieurs races et de plusieurs cultures. Les maîtres, loin de l'accabler, l'enflamment d'un désir de rivaliser avec eux. Peu d'hommes ont réuni en eux une plus grande richesse, des génies plus divers, des aptitudes d'une telle ampleur : l'imagination la plus noble et un tempérament sensuel, une âme plus ardente, une sensibilité plus vive. Ainsi équipé, les œuvres se succèdent désormais sans interruption et ce sera, jusqu'à sa mort, un « miracle de tous les jours. » (Hourticq.)



Phot. Bruckmann.

Fig. 192. — P.-P. Rubens : Portrait de l'artiste et de sa femme Isabelle Brant.
(Pinacothèque de Munich.

Rubens a Anvers. L'Érection de la Croix (1610). — A peine rentré à Anvers, assailli de commandes (*Visitation* pour les Jésuites, *Dispute du Saint-Sacrement* pour les Dominicains, etc.), nommé peintre des archiducs (23 septembre 1609), il se marie le 3 octobre avec une nièce de son frère, cette gentille Isabelle Brant, dont il nous peint, dans le charmant tableau de Munich, le tendre et confiant bonheur (fig. 192). L'année suivante, en mai 1610, une nouvelle commande importante, pour décorer le maître-autel d'une église aujourd'hui détruite, Sainte-Walburge, lui donnait l'occasion du premier de ses chefs-d'œuvre.

Le tableau est conservé à la cathédrale d'Anvers. C'est un de ceux qui ont coûté le plus de peines à l'artiste (dessin d'ensemble au Louvre et deux esquisses peintes, dont l'une à Londres, dans la collection Holford). Le peintre fit choix du même sujet qu'il avait traité huit ans plus tôt dans son tableau de Grasse : l'*Érection de la Croix*. C'est son habitude de ne jamais se séparer d'un motif avant de l'avoir épuisé. C'est ainsi qu'il procédera pour la *Descente de Croix*, pour l'*Adoration des Mages*, thèmes favoris, dont nous possédons cinq ou six variantes. Cette fois, il ne revint jamais sur ce sujet. Il sentit qu'il avait atteint là un de ces sommets qu'il est interdit de dépasser (fig. 193).

Un immense crépuscule sombre ; une paroi de rochers où frissonnent

des buissons qu'agite un vent d'orage; un ciel de plomb qui tombe sur un couchant de soufre. La croix traverse en biais cette scène noirâtre et oscille dans la toile, supportant l'agonie divine, au milieu de neuf brutes qui tirent, poussent, s'arc-boutent, soulèvent, hissent le bois cruel qui hésite et se dirige par saccades au sommet. Le crucifié, livide, pèse de tout son poids qui se déverse à droite, imprimant à son torse une courbure tragique; un flot de sang jaillit de sa main arrachée. La tête, la plus belle sans doute que Rubens ait jamais peinte, et le regard, la seule chose libre qui reste au condamné, montent tout droit en haut et attestent le ciel, tandis que le corps s'abandonne et roule le long de la croix comme une longue larme. Tout autour, une grappe de bourreaux, des forces déchaînées qui tuent, d'énormes roulis de muscles, des dos houleux, des bras tendus comme des cordes, des épaules qui travaillent comme des cabestans. Si jamais une idée morale a été suggérée par des formes physiques, c'est celle-ci : un monde aveugle, des remous de passions en furie, une tempête de forces méchantes et confuses, et là-dessus la grande forme pâle et mourante du Juste, dont les bras, comme deux ailes, font sur cet univers pécheur un geste de pardon.

Cette composition grandiose est peut-être la plus haute inspiration de Rubens. Elle est encore, sous le rapport du style, d'un élève des Italiens. Nulle part le grand Anversois ne s'est montré plus florentin. Ses colosses viennent de la Sixtine et sentent l'écorché. Tout le tableau est austère et presque monochrome. Rien, pas une note de couleur, ne viendrait attendrir ce tableau de violences, si toutes ces aridités ne se trouvaient transformées par le sentiment d'une nouvelle humanité.

Ce tableau s'achevait à peine que, le 7 septembre 1611, l'artiste recevait une nouvelle commande. Au prix de 2800 florins, la Confrérie des Arbalétriers passait contrat pour un retable en l'honneur de son patron saint Christophe. L'artiste, jouant sur ce nom, qui veut dire « porte-Christ », rappela tous les personnages de l'histoire sacrée qui avaient mérité ce titre : la Vierge de la *Visitation* qui porta Jésus dans son sein, le vieillard Siméon qui le reçut dans ses bras. Au centre il figura la *Descente de Croix*. Au bout d'un an, le 12 septembre 1612, le tableau central fut mis en place. Les volets vinrent deux ans plus tard. L'ensemble fut inauguré le 22 juillet 1614. On le voit encore dans la cathédrale à laquelle il était destiné.

Tout ce qui dans la première œuvre était agitation, brutalité, violence, est ici détente, apaisement, douceur. L'artiste s'est libéré de ses excès de science et de ses ostentations de muscles. Le sentiment, la tendresse inondent toutes les parties de ce beau chant funèbre. Sans doute, le dessin de Rubens, même pour exprimer la mort, ne peut s'empêcher de conserver on ne sait quelle grâce athlétique; jamais il n'a modelé un corps

plus raffiné que ce divin cadavre. On se rappelle cette forme d'albâtre, suspendue par un bras, si languissamment évanouie, inerte et repliée, qui glisse sur la blancheur d'un suaire comme une belle fleur coupée. On se rappelle autour d'elle ce groupe de tendresses, de douleurs, de mains pieuses et de soins qui s'empressent, accompagnant de mille précautions le mouvement du cadavre. Et rien n'est émouvant dans l'incomparable poème comme cette lassitude exténuée et anéantie, indifférente à tant de larmes et insensible à tant d'amour.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 195. — P.-P. Rubens : L'Érection de la Croix.
(Cathédrale d'Anvers.)

Tout le tableau est grave, d'une tonalité étouffée : un ciel noir, des nuances éteintes, et cette grande lueur étrange qui tombe sur le suaire et le cadavre et balafre obliquement la toile. En bas, un grand rouge sourd, celui de la tunique de Jean, et sa couleur complémentaire, le vert émeraude de la robe de Madeleine, font ressortir dramatiquement l'harmonie amortie du reste. La couleur est sobre, d'une teneur forte et veloutée, posée par grands compartiments, sans aucun de ces échanges et de ces miroitements auxquels se complaira plus tard la palette de l'artiste. Mais elle devient ici, pour la première fois, le moyen d'expression de Rubens, le langage de sa poétique et de son sentiment. Et si elle n'a pas encore ce qu'elle acquerra un jour comme charme, comme esprit, comme puissance rayonnante, nulle part peut-être elle ne retrouvera autant d'autorité et de retentissement.

L'œuvre fut immédiatement célèbre. Quatre variantes successives (Lille, Arras, Valenciennes, Pétrograd) attestent sa popularité, sans parler

des *Calvaires*, comme ceux du Louvre et de Toulouse, ou des pathétiques *Crucifix*, tordus sur un ciel d'encre comme sur un fond de velours sombre, ou des diverses *Pietas* dont la plus fameuse est le *Christ à la paille*. Enfin, un dernier ouvrage considérable, le *Coup de lance*, exécuté vers 1616 pour les Récollets d'Anvers, et conservé encore au musée de cette ville, marque une nouvelle étape. L'œuvre est loin de posséder la signification des tableaux de la cathédrale. La composition n'offre pas la perfection classique, le rythme souverain de la *Descente de Croix*. L'émotion est d'un ordre moins pur, d'un effet tout physique. Mais la fougue de la main est extraordinaire. Toutes les ardeurs de Rubens, comme l'éclat d'un soleil qui dissipe les brumes à midi, percent la nue. La lumière ruisselle à flots. Le ciel se troue de clartés violentes : à droite, sur un fond de ténèbres, les corps des trois suppliciés ondoient comme des flammes; à gauche, une éclaircie bleuâtre, sur laquelle les cavaliers s'enlèvent en silhouettes sombres. En bas, la Madeleine s'écrase comme une gerbe d'or. Partout des tons dorés, des satins écarlates, des lueurs et des éclairs, et ce grand coup de soleil qui bouscule, éclabousse, froisse, caresse, s'installe en maître, jette sur toutes choses du désordre et de la splendeur, pour illuminer de reflets fauves, au milieu de ce tragique calvaire, le corps sublime du dieu blond.

Les grandes oeuvres de Rubens. La galerie de Médicis. — Depuis son mariage jusqu'en 1626, date de la mort d'Isabelle Brant, il n'y a pas d'événements dans la vie de Rubens. Le peintre dès son retour à Anvers s'installe dans son labeur. Le 4 janvier 1611, il achète une maison au centre de la ville. Il bâtit. Il élève ce portique et ce pavillon italiens, qui serviront de décor à tant de ses tableaux, et cette magnifique rotonde dans le goût du Panthéon, où il dispose ses bustes antiques, ses médailles, ses pierres gravées, ses quinze Titiens, ses Tintorets, ses Véronèses, et ses copies d'après les maîtres, et ces petits tableaux qu'il aime du vieux Brueghel et de Brouwer.

C'est dans cette demeure magnifique que va se dérouler désormais cette œuvre dont l'ampleur étonne. Très romain, quoique très flamand, très grand seigneur et très bourgeois, parfaitement établi dans sa foi, dans ses affections, avec aussi peu d'écarts dans sa vie qu'il se permet de licences et de fantaisie dans son art, Rubens suffit à tout à force d'exactitude et de bonne hygiène du travail. Son œuvre prodigieuse est le chef-d'œuvre de la santé morale et d'un équilibre exemplaire. Ce monde de Rubens, le plus vaste qu'ait produit aucun peintre, est né, semble-t-il, sans effort, par un épanchement spontané et par une activité heureuse qui ne s'interrompt jamais et qui paraît être l'exercice d'une fonction de la nature. Constamment occupé, hanté des plus beaux songes

qu'ait formés un artiste, nul, en revanche, n'a paru jamais moins tourmenté ou moins inquiet, plus étranger aux doutes qui dessèchent ou aigrissent.

Sa pratique, jusqu'à la fin, ne se modifiera guère et, tout en devenant avec l'âge toujours plus souple, demeurera d'une simplicité invariable. Il se contentera, pour ses sublimes idées, de formes que « les ignorants accusent de monotonie » (Delacroix), parce qu'il lui est égal de raffiner sur la forme et parce qu'il prête sans le vouloir à toutes ses créatures un air de famille qu'elles tiennent du tour même de son génie. Mais tout en vivant habituellement dans les régions les plus hautes de l'histoire et de la fable, il ne refuse ou ne dédaigne aucune des impressions qui lui viennent de son entourage et de son existence même. Il y aurait une étude à faire des modèles de Rubens. Ses enfants (fig. 194), par exemple, sous forme d'angelots ou d'amours, font les frais de vingt tableaux consacrés à l'enfance. Une vieille servante, un nègre magnifique sont des comparses qu'on reconnaît comme des figures familières; une blonde incomparable de forme et de toison, vêtue de damas jaune, est Madeleine, et nue devient Vénus. Cette imagination, la plus puissante qu'on ait vue, n'écarte aucun élément de la réalité. Il n'est pas jusqu'à ses chevaux qui ne soient ceux de son écurie, sous le nom de Pégase ou des chevaux des Dioscures, dans *Andromède* (Ermitage, v. 1615) ou l'*Enlèvement des filles de Leucippe* (Munich, v. 1620; fig. 195); ses épagneuls ou ses caniches participent aux plus solennels événements de l'histoire. Une bonhomie charmante, un art supérieur laissent entrer dans ses tableaux tout ce peuple réel et cette ménagerie domestique; il n'y a point chez lui de séparation arbitraire entre le monde de l'art et celui de la vie. L'artiste passe aisément de l'un dans l'autre, sans se forcer jamais, n'ayant nul besoin de se guinder pour devenir épique. Il compose ses fictions avec ce qui existe, comme il se met dans son art avec tout son tempérament, toutes ses émotions et sa sensualité, et comme il fait ses



Phot. Giraudon.

Fig. 194. — P.-P. Rubens : Un de ses fils à la lisière. Dessin.
(Musée du Louvre.)

ciels avec les visions dont s'emplissaient ses yeux dans la campagne des Flandres. Et c'est pourquoi son œuvre, de quoi qu'elle nous parle, sent toujours bon la vie.

Il avait pour s'exprimer la plus infaillible dextérité qu'un peintre ait eue à son service, cette adresse dont témoignent ses merveilleux dessins. Et cette habileté n'est jamais plus sûre d'elle-même que dans les morceaux qui exigent la science du modelé et de la construction. Chaque fois que Rubens a affaire au corps humain, il redouble d'allégresse et de verve. Ce sont toujours là les parties qu'il se réserve dans un tableau, et l'on n'en citerait pas une indifférente et qui, même dans les œuvres inférieures, telles que la *Pêche miraculeuse* de Malines (v. 1618), ne suffise, pour un œil d'artiste, à faire l'intérêt de l'ouvrage.



Phot. Bruckmann.

Fig. 195. — P.-P. Rubens : L'Enlèvement des filles de Leucippe.

(Pinacothèque de Munich.)

En effet, quelles que soient l'agilité de Rubens et son activité, il ne pourrait venir à bout de son œuvre s'il ne se faisait beaucoup aider. La part de ses collaborateurs est grande dans ses tableaux. Le Danois Sperling, de passage à Anvers en 1621, nous décrit cette grande salle recevant le jour d'en haut par un vitrage, où « beaucoup de jeunes gens travaillaient à différents tableaux dont M. Rubens avait fait le dessin à la craie, indiquant çà et là les tons avec de la couleur. Les jeunes gens peignaient ces tableaux, que Rubens achevait ». Rubens, fort honnêtement, en vendant ses ouvrages, a toujours distingué la part de ses élèves, ce qu'il avait peint de sa main, et ce qu'il s'était borné à retoucher. Il faut reconnaître que ce système était grandement facilité par l'unité de méthodes et de style adoptée par le maître, et que d'ailleurs ses élèves s'appelaient van Dyck, Snyders, van Thulden, van Egmont : c'était l'état-major de la peinture flamande. Le chef employait chacun d'eux selon son tempérament ou sa spécialité, animaux, figures, nature morte. En général, il se réservait la composition, l'effet qu'il indiquait dans une esquisse rapide, de petites

dimensions ; dans chaque tableau, il exécutait lui-même les motifs essentiels, surtout les visages ou les chairs ; enfin, il revenait sur l'ensemble de l'ouvrage et y ajoutait les accents, les touches décisives. Grâce à cette méthode excellente, il s'épargnait beaucoup de besogne mécanique, y gagnait de ne pas s'user en pure perte sur des accessoires et des fonds, et de garder pour les opérations essentielles la fraîcheur intacte de son génie.

A partir de ce moment, il devient impossible de suivre le dévelop-



Phot Hanfstaengl

Fig. 196. — P.-P. Rubens : L'Adoration des Mages.
(Musée du Prado, Madrid.)

pement d'une œuvre qui n'a pas sa pareille dans l'art en surface ni en dimensions. Le catalogue seul de ses douze cents tableaux épars à travers les musées et les collections du monde excéderait l'espace qui nous est mesuré. Nulle ne l'égale en variété, en portée, en facilité d'émission, en bonheur parfois transcendant d'expression et de style. Et comme elle embrasse tous les genres, comme elle comprend tout ce qui est du domaine de la peinture et de la représentation plastique, comme elle n'a pas de parti pris et qu'elle ne se propose d'autre objet que de reproduire l'ensemble des spectacles vivants qui peuvent se présenter aux sens ou à l'imagination du peintre et du poète, il s'ensuit qu'elle est de toutes les œuvres connues la plus vaste, la plus diverse, et en même temps la plus une, et en un mot la plus ressemblante à la vie.

D'abord, depuis les deux tableaux d'Anvers qui forment son double manifeste, Rubens est le peintre adopté par tous les gens d'Église. On sait ce qu'est la Flandre, dans la commune politique de Rome et de Madrid, comme point d'appui du catholicisme, en face de l'Angleterre et des Pays-Bas protestants; toute une garnison de religieux, un véritable corps d'occupation monastique, vient couvrir le pays pour l'organiser en réduit et en base de départ de la Contre-Réforme. Églises, couvents dévastés par les iconoclastes se repeuplent d'images, de peintures nouvelles. Rubens, pendant quinze ans, sera le grand fournisseur, l'auxiliaire indispensable des pompes du culte restauré, l'hagiographe en titre de ces saintes brigades. Scènes de l'Évangile et de la *Légende dorée*, vies des grands fondateurs, conversions, miracles, la *Légende de saint Baron* ou celle de *saint Benoît*, les exploits des grands saints modernes, saint Ignace, sainte Thérèse ou saint François-Xavier, les grands sujets classiques de l'art italien, comme l'*Assomption*, la *Cène*, l'*Adoration des Mages*, les martyres, comme ce *Massacre de sainte Ursule*, dont il existe à Bruxelles une miraculeuse esquisse, les grands faits de l'histoire ecclésiastique, comme le majestueux *Saint Ambroise repoussant Théodose* (Vienne, v. 1619), les symboles et les figures de la Bible, comme le *Serpent d'airain* (Madrid) : ce bref sommaire suffit-il à donner une idée de cette vaste *Légende des siècles* religieuse? Et si cette œuvre, dans l'ensemble, vaut surtout par le faste et le mouvement oratoire, par l'éclat et le bruit du récit ou du panégyrique, il arrive à Rubens de produire en ce genre quelques-uns de ses ouvrages les plus originaux et les plus « intérieurs ». Et qui saurait enfin ce que Rubens, quand il est en train, jette dans une foule de bourdonnement et de joie, ce que peut son orchestration quand elle se déploie, ce que le virtuose sait faire d'un motif pittoresque si, aux *Adorations des Mages* du Prado (fig. 196), de Munich, du Louvre et de l'Ermitage, il n'avait ajouté un jour ce prodigieux écrin de scintillations, cette féerie, ce « Noël » magique qu'est la merveille d'Anvers (1624)?

Pendant quelque temps, après son retour d'Italie, une catégorie d'ouvrages particulièrement grandioses occupe son imagination. Ce qu'il y a de plus tragique dans l'art italien, le Michel-Ange de la Sixtine, la *Bataille d'Anghiari* ou la *Bataille de Cadore*, ne lui laisse pas de repos. Pour la chapelle du Palatin de Neubourg, il compose le grand *Jugement dernier* de Munich (v. 1616), autour duquel se groupent trois ou quatre autres compositions ou esquisses, plus belles encore, conservées au même musée, la *Résurrection des Justes* ou la *Chute des réprouvés*, étonnante cataracte humaine où les blanches nudités tombent verticalement, se rebiffent, se tordent, rebondissent avec des bouillonnements de torrent, où des anges irrités culbutent le nuage des damnés à l'abîme, où les démons les entraînent par les cheveux, par les pieds, où la vie résiste



Phot. Hanfstaengl.

P. P. RUBENS. — HÉLÈNE FOURMENT ET SON FILS AINÉ

(Pinacothèque de Munich)

Librairie Armand Colin. Paris.

et se débat contre la mort. Ou bien, ce sont des galops furieux sur un pont, des chocs de cavaliers, des corps qui roulent, des chevaux qui mordent, des mêlées d'ennemis qui se heurtent, s'entr'égorgent, se poursuivent, ou s'enfuient : telles, la *Bataille du Thermodon* (fig. 197) ou la *Mort de Sennachérib* (Munich, v. 1615), la *Prise de Tunis* (Berlin, v. 1620), les plus farouches combats qu'ait représentés la peinture, visions effrénées de l'énergie furibonde, de la violence et de la guerre. Personne n'a



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 197. — P.-P. Rubens : La bataille du Thermodon.
(Pinacothèque de Munich.)

surpassé Rubens dans ces images de la passion, de l'ardeur élémentaire de vivre et de tuer. Ses formidables *Chasses* (Munich, Augsbourg, Berlin, Pétrograd, 1616-1620), que ne se lassait pas d'admirer Delacroix, ces enchevêtrements terribles de l'homme et de la bête, ces blocs de chevaux cabrés, de chiens éventrés, de mamelucks qui sabrent, de lions qui griffent, de crocodiles, d'hippopotames, tiennent aussi à ce goût qu'il avait pour les attitudes violentes et à son sentiment profond des instincts de férocité et de destruction et de toute l'antique sauvagerie de la vie.

En effet, ce grand peintre d'Église, ce fils respectueux de la foi catholique est au fond peu chrétien. On a dit qu'il ne sait peindre que la vie physique. L'auteur des triptyques d'Anvers et de la *Communion de saint François* (Anvers, 1619) est assurément un des hommes qui

méritent le moins ce reproche. Mais il est vrai que, comme artiste, il est plus volontiers païen que toute autre chose. Il a la tête construite comme les gens de ce temps-là, fidèles sérieux dans la vie privée, humanistes par la culture et les habitudes de la raison. Cette convention particulière forme la condition de la pensée classique.

C'est à ce tour d'esprit un peu stoïcien, que se rapportent quelques-unes de ses œuvres les plus significatives : l'idée de la grandeur romaine, du dévouement à la patrie l'enflamme et il exécute, pour la famille génoise des Pallavicini, les huit compositions de l'*Histoire de Décius*. Mais surtout, ce que l'antiquité lui permettait de faire, c'est d'exprimer en toute liberté son instinct de la vie, la beauté, l'éternel paganisme de la nature.



Phot. Alinari.

Fig. 198. — P.-P. Rubens : Romulus et Rémus. (Musée du Capitole, Rome.)

Fromentin dit que l'Olympe l'ennuie. Il n'y paraît guère à ses tableaux, et au nombre de ceux qu'il a faits sur tous les sujets de la Fable. Ce sont presque toujours ses œuvres les plus soignées, faites pour sa récréation et pour le plaisir des amateurs. Il lui est arrivé parfois de reproduire un motif d'intaille ou de camée, ou d'imiter presque textuellement l'Apollon du Belvédère ou le *Sénèque* du Louvre. Mais il avait en général à l'égard de l'antique une théorie très réfléchie, théorie de peintre, fort différente de celle d'un Poussin, et qui lui défendait de répéter sur la toile ce que le sculpteur avait exprimé dans le bronze ou le marbre. « L'essentiel, écrit-il, n'est pas tant de connaître l'antique par compas et mesure, *que de s'en approprier le sens intime* ». En effet, c'est là qu'il triomphe. Ce qui n'est pour ses contemporains qu'un système de fictions académiques, est pour lui, comme pour les hommes d'autrefois, quelque chose de vivant. Le mythe retrouve chez lui son sens originel. Rubens ne craint pas de retremper dans la réalité ces formes charmantes où le monde antique avait divinisé la vie. Il s'en sert une fois de plus, dans le sens même où les créa le printemps de l'univers, pour exprimer ce que l'univers dégage éternellement de bonheur et de volupté.

C'est pourquoi, à côté du meurtre et du carnage, il se plaît à peindre le sourire et le charme de la vie. C'est pourquoi, plus souvent que chez

les êtres suprêmes, il se plaît au personnel subalterne de la Fable, aux demi-dieux, au peuple des divinités inférieures qui se mêlent aux sources, aux buissons, participent de la vie des eaux et de la terre, au monde vagabond des nymphes et des satyres, qui hantent encore les bois et s'attardent dans les campagnes. Peindre des chairs nacrées, des membres moites, une nuque fauve, une gorge grasse; opposer à la blancheur d'un épiderme de déesse la rousseur d'un bras musculeux et d'une poitrine virile; dérouler les anecdotes amoureuses d'Ovide, les faiblesses des immortelles, les surprises des belles humaines, les intrigues et les artifices des dieux, voilà ce que l'artiste a fait en cent tableaux. Un couple de cavaliers dont les chevaux s'impatientent, et deux jeunes filles échevelées qui se débattent, tendre proie, entre les bras de leurs ravisseurs; sous un ombrage touffu, des chasseresses lasses qu'épie le chèvre-pied, ou que le faune impudique disperse et met en fuite; des couples qui s'enlacent dans les bois incertains, telles sont les scènes de prédilection où Rubens exhale, sans rougir, sa mâle sensualité et son culte de l'antique amour. C'est surtout dans ses *Bacchanales* et ses *Cortèges de Silène* (Londres, Pétrograd, Cassel, Munich) qu'il se livre complètement. Poussé, soutenu, bousculé par une troupe bondissante de faunes et de bacchantes, le dieu chauve, aviné, titube; il s'avance chancelant au milieu des danseurs et au bruit des tambours de basque; une faunesse répandue à terre comme une cruche abreuve ses petits goulus à ses mamelles en pis de chèvre. Et cette canaille divine respire toute l'ivresse des sens et toute l'allégresse immortelle de la vie.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 199. — P.-P. Rubens : Les trois Grâces. (Musée du Prado, Madrid.)

Mais un champ inédit allait s'offrir encore à l'activité de Rubens. Déjà le décorateur et le peintre d'autels venait d'exécuter une entreprise considérable : en 1620, les Jésuites lui avaient confié les peintures de leur nouvelle église. Des trente-neuf plafonds qu'il peignit, et qui brû-

lèrent dans l'incendie de 1718, il ne reste aujourd'hui que les esquisses dispersées dans les collections de Londres, de Gotha et du Louvre. Mais cet ouvrage achevait de classer au premier rang l'auteur, désormais adopté par l'ordre tout-puissant. Quand la Régente de France songea à décorer la galerie de son Luxembourg, le nom de Rubens fut agréé. Le peintre vint faire sa cour, ses idées plurent (février 1622). Quinze mois plus tard, en mai 1623, plusieurs toiles étaient achevées. Le 8 mai 1625, pour les fêtes du mariage d'Henriette, la sœur du roi, avec Charles I[er] d'Angleterre, toutes les peintures étaient en place.

C'était la première fois que Rubens avait à peindre des sujets d'histoire contemporaine. La matière semblait ingrate. Rubens avait promis de peindre dans la suite une *Vie de Henri IV*, qui était un sujet autrement engageant. Quelques parties seulement furent ébauchées vers 1630 (aux Offices et à Berlin). L'histoire de cette grosse fille de banque, épousée pour son argent par un roi besogneux, n'offrait à la louange rien de bien convaincant. Les traits couperosés de la Régente, dont l'artiste fit *ad vivum* l'extraordinaire esquisse conservée au Prado, son caractère, son rôle, tout manquait de charme et de noblesse. En omettant ce qu'il fallait taire, il restait un sujet tout en pompes officielles, en traités, en accords et en solennités. L'artiste, pour combler les vides de sa matière, fut contraint de recourir à toute la rhétorique contemporaine, au personnel d'allégories déjà employé par Véronèse au plafond du Palais des Doges, et qui forme le fond commun de la poésie du siècle. Une seule scène, le *Sacre de la Reine*, a paru ne pas souffrir cet amalgame. Avec tous ces inconvénients, Rubens se sentait exalté par la grandeur de l'œuvre : « Jamais entreprise, écrit-il, encore que démesurée, n'a surmonté mon courage. » C'était, en vingt tableaux, tout un siècle à représenter : la cour de Florence et celle du Louvre, des portraits, des costumes, des armes, les cavaliers superbes du temps de Bassompierre, la figure gasconne du Vert-galant, les collerettes de guipure et les vertugadins; des voyages, des chevauchées et des embarquements, des galères et des sirènes; les prélats somptueux, les cardinaux de pourpre, les Victoires, les Parques, les conseils de l'Olympe et des grands de la terre : tout cela roulé pêle-mêle dans un tel torrent de beautés, si puissamment fondu, qu'il n'y a aucun heurt entre le monde imaginaire et le monde réel, et qu'ils ne forment ensemble qu'un même prodige de vie. Dans ce genre d'apparat, Venise même n'a rien produit de supérieur. L'ensemble, transporté au Louvre en 1800, quand la galerie du Luxembourg fut remplacée par le grand escalier de Chalgrin, y a longtemps souffert d'une exposition détestable. Restituée désormais dans un cadre digne d'elle, la *Galerie de Médicis* est une des gloires de Rubens et le triomphe du décorateur.

Les dernières oeuvres de Rubens (1630-1640). — L'*Assomption* et les *Mages* d'Anvers, la *Galerie de Médicis* marquent dans la vie du peintre le terme d'une époque. En 1626, la femme de l'artiste mourait. Les quatre années suivantes forment un intermède presque exclusivement politique. De ses services comme diplomate, de son rôle à Madrid, à Londres et en Hollande, nous n'avons rien à dire ici. Mais au bout de quatre ans, le besoin du chez soi et l'ennui du veuvage le ramenaient à



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 200. — P.-P. Rubens : Jardin d'amour.
(Musée du Prado, Madrid.)

Anvers, où le 6 décembre 1630, à Saint-Jacques, sa paroisse, il épousait Hélène Fourment.

Il avait cinquante-trois ans et elle en avait seize. La délicieuse enfant, dont nous connaissons si bien le corps blond et riant de fossettes, rendit à son mari une nouvelle jeunesse. Jamais femme ne fut plus aimée, et moins discrètement aimée. Ce fut comme un de ces beaux automnes qui dorent la mélancolie de l'année finissante et qui passent parfois la splendeur de l'été.

Dans ces dernières années, l'artiste raconte peu. Deux grands ouvrages décoratifs, une suite de tapisseries sur les *Triomphes de l'Eucharistie*, œuvre assez boursouflée, et une entreprise d'arcs de triomphe et de portiques pour l'entrée solennelle du cardinal-infant, frère de Philippe IV, à Anvers, en 1639 (œuvre dont il reste quelques fragments et

des esquisses dispersées) occupèrent encore la verve de Rubens; un troisième ouvrage, antérieur à ces deux-là, les peintures du plafond de Whitehall, à Londres, subsiste dans un état méconnaissable et n'a jamais dû être un chef-d'œuvre. La *Vie de Henri IV* fut à peine commencée.

Au milieu de ces grands travaux pour les princes, Rubens a presque renoncé à ces scènes d'histoire religieuse qui avaient illustré son premier retour dans sa patrie. Il se soucie moins des faits, de la composition De narratif ou d'oratoire, son art devient presque tout lyrique. La main a plus de fougue que jamais, mais l'esprit se contient moins, s'intéresse moins aux objets, ou plutôt ne laisse plus voir que



Phot Giraudon.

Fig. 201. — P.-P. Rubens : Paysage.
(Musée du Louvre.)

la sensibilité qui transforme, embellit. Une scène de boucherie, des bourreaux, des tenailles, une bouche vomissant du sang, une langue jetée aux chiens, voilà le *Saint Liévin* de Bruxelles (v. 1635) : mais un cheval blanc qui se cabre, une toque rouge, des orfrois, une aube, un tourbillon d'angelots qui jettent des palmes et des couronnes, partout de la lumière, du caprice, et l'on dirait une fête : toute horreur se dissipe, s'évanouit dans l'apothéose. La *Montée au Calvaire* (Bruxelles, v. 1637), une cohue de soldats, de licteurs, un homme exténué qui tombe, une femme en noir qui se précipite avec un cri; en avant, une cavalcade, des étendards, des nuées couleur d'orange et de fleur de pêcher : et tout ce tumulte de douleur et de marche au supplice prend on ne sait quel air d'héroïsme et de triomphe.

Surtout, dans cette dernière époque, Rubens multiplie des tableaux qui ne sont plus que des confidences. Il laisse parler son cœur. L'adorable femme du peintre en fait à elle seule tous les frais. Habillée ou

déshabillée, en grand costume de gala ou toute nue dans sa pelisse, assise ou debout, dans sa maison ou au jardin, seule ou au bras de son mari, ou encore en Madone avec son fils sur les genoux, vingt tableaux de Vienne, de Munich (pl. IV) ou du Louvre ne font que nous répéter sa ravissante image. Dès lors, c'est elle que nous voyons, comme une tendre héroïne, dans toutes les aventures dont la Bible et la Fable tourmentent les femmes trop belles : elle est Diane ou Suzanne, Didon, Andromède, Eurydice; Vénus, elle reçoit le prix de la beauté; elle est l'éternel féminin dont la ronde blancheur forme l'unique sujet de ces mythologies de la Torre de la Parada (1636-1640), poème dont les fragments recueillis au Prado sont l'hymne le plus émouvant que le grand artiste ait jamais chanté à la beauté.



Phot. G. Hermans.

Fig. 202. — P.-P. Rubens : La Madone de Saint-Jacques. (Église Saint-Jacques, Anvers.)

Il semble que Rubens à cette heure n'agisse plus, se contente de sentir et de rêver. C'est de cette époque de sa vie que datent ces peintures exquises appelées les *Jardins d'amour* (Musée de Madrid, fig. 200, et collection Edmond de Rothschild), où le vieux maître en se jouant crée les thèmes de Watteau en ses *Fêtes galantes*. Cinq ans avant sa mort, au printemps de 1635, il avait acheté près de Malines, à une demi-journée d'Anvers, pour un million de notre monnaie d'avant-guerre, la seigneurie de Steen. Un sentiment assez nouveau, celui de la nature, le charme des grands horizons de la terre flamande, s'exhale de son âme, s'épanche en calmes paysages. Parfois, au crépuscule, près des douves d'un château, s'évoque une vision de tournoi (au Louvre); mais parfois, au printemps, une sorte de génie rustique, un petit dieu invisible emporte les lourds croquants et les grosses filles des Flandres, les fait tournoyer, les emplit du démon du rythme, et ce sont les *Kermesses*, les *Rondes* du Louvre (v. 1635) et du Prado (v. 1640).

Profanes ou sacrées, à le prendre dans ses œuvres suprêmes — le

Saint Ildefonse de Vienne (v. 1632), la *Thomyris* du Louvre (v. 1635), la *Vierge* (fig. 202) de Saint-Jacques à Anvers (v. 1637) — rien ne subsiste plus, dans l'âme de Rubens, qui à cette heure ne soit rêverie pure, émotion, tendresse. Le peintre de la force et de la brutalité se calme; de toute la nature, il ne conserve plus que des motifs d'amour. Des groupes de jeunes femmes en attitudes paisibles, des têtes blondes, des formes caressantes, une robe de satin noir glissant à demi sur une gorge, découvrant la tiédeur veloutée d'une épaule; une « conversation sacrée », un de ces beaux concerts que Venise avait inventés, pour les réunir en hommage aux pieds d'une madone; plus de gestes, plus d'anecdote, mais la seule harmonie d'attitudes recueillies, un accord d'êtres jeunes et beaux dans une atmosphère de tendresse; un dessin plus vague, plus flottant, une lumière éparse et rompue, une couleur moirée et de nature indécise, parcourant rapidement la gamme du sombre au clair, une peinture toute en nuances, où chaque ton se diapre et s'irise, où l'art ne retient plus de la réalité que le chatoiement des apparences, où tout se baigne de sentiment et n'a plus d'existence que celle que lui prête l'émotion du peintre, sa sensibilité de plus en plus humaine et raffinée : — dans cette chapelle de Saint-Jacques, dans ce tableau que Rubens peignit pour son tombeau, et où tient l'essentiel de ce qu'il avait à dire, le peintre nous laisse son testament, les images, les ardeurs qui ont causé les derniers battements de son cœur, et le dernier mot de sa vie, qui au terme de sa longue carrière, pleine de toutes les violences et de toutes les voluptés, n'est plus que poésie. Il mourait à soixante-trois ans, le 30 mai 1640.



Phot Lévy fils et Cie.

Fig. 203. — Abraham Janssens : L'Escaut et la Pucelle d'Anvers.
(Musée d'Anvers.)

II. LES CONTEMPORAINS DE RUBENS

L'immense personnalité de ce grand homme ne laisse place à côté d'elle à aucune force indépendante. Autour de lui, il n'y a pas d' « opposition ». Quelques peintres seulement de sa génération, comme Abraham Janssens (1575-1632), s'obstinèrent plus longtemps dans les méthodes de

Caravage ; Gérard Seghers (1591-1651) et Theodor Rombouts (1597-1637) firent de même avec plus d'éclat, dans leur genre un peu monotone de *Concerts* et de *Joueurs de cartes*, toujours en demi-figures de grandeur naturelle. Ils ne doivent presque rien à Rubens, encore que des tableaux comme l'*Escaut et la Pucelle d'Anvers* (fig. 205) d'A. Janssens (musée d'Anvers) montrent que dès 1610 celui-ci avait commencé de subir l'influence de son cadet.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 204. — G. de Crayer : L'Extase de saint Augustin. (Musée du Louvre.)

Gaspard de Crayer (1584-1669) ne fut guère qu'une doublure honorable de celui-ci, à l'usage des couvents et des congrégations qui pullulaient dans la contrée. Jusqu'à plus de 82 ans, il ne fut jamais las de répéter ses articles de piété, dont les *Quatre couronnés* de Lille, l'*Extase de saint Augustin* du Louvre (fig. 204) et la *Madone entourée de saintes* du musée de Valenciennes sont peut-être les meilleurs exemples, d'une couleur un peu fade et d'une grâce un peu molle.



Phot. Bruckmann.

Fig. 205. — J. Jordaens : La Fécondité. (Musée de Bruxelles.)

Rubens mort, Jacques Jordaens (1593-1678) passa pour le premier peintre d'Anvers. Fils de fripiers de la ville, élève de van Noort et son gendre, on lui sait gré d'avoir été un homme du terroir et un Flamand pur sang. Tandis que Cra-

yer succède à Rubens comme peintre des archiducs, lui se fait huguenot par conviction orangiste et peint l'*Apothéose* du prince de Nassau. Il s'éteignit le dernier des maîtres de son pays, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

En dépit de sa vogue présente, ce praticien superbe n'a su peindre que le « morceau ». Il est vrai que personne n'en a peint de plus beaux, et que certaines de ses nudités féminines sont ce que la peinture flamande a produit de plus plastique et de plus sculptural ; mais, en dehors de son charmant *Portrait de famille* de Madrid, a-t-il jamais réussi à composer un tableau? Des « morceaux », voilà ce qu'il reste de ses œuvres les plus célèbres, comme la *Fécondité* de Bruxelles (fig. 205). Ses grandes décorations, la plupart de ses tableaux d'autel ne sont qu'une mosaïque de motifs tumultueux et pétrifiés : son *Triomphe d'Orange* (La Haye, 1640) est la plus encombrée et la plus froide des grandes « machines ». En 1661, il faisait encore trois nouveaux grands tableaux pour l'hôtel de ville d'Amsterdam, qui ne demandait rien à Rembrandt.



Phot. Alinari.

Fig. 206. — J. Jordaens : Les quatre Évangélistes. (Musée du Louvre.)

A la vérité, ce qui fait sa gloire, ce sont ses *Fêtes des Rois*, ses *Proverbes* flamands, ses charmants fabliaux du *Satyre et du Paysan* (fig. 207), ses tableaux de gens attablés, où la belle Catherine van Noort apporte ses carnations, son rire et son éclat de rousse. Mais ces peintures d'une exécution magnifique ont les mêmes défauts que les autres. Et les répétitions sans fin du même sujet (il existe aujourd'hui encore, dans les musées ou collections particulières, au moins douze *Satyre et Paysan* et neuf *Fêtes des Rois*) ne font que trop voir ce qu'il y a, dans cette turbulence, de factice et d'absence d'imagination.

Entre Crayer et Jordaens se place, par ordre de dates, un maître moins fameux et d'un mérite bien plus touchant, l'aimable et grave Corneille de Vos (1586-1651). C'était surtout un portraitiste et, comme ses véridiques ancêtres, les Primitifs, tel il reste avant tout dans ses mor-



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 207. — J. Jordaens : Le Satyre et le Paysan.

(Musée de Bruxelles.)

ceaux d'histoire. Dans son chef-d'œuvre d'Anvers (fig. 208), la *Remise des vases sacrés à saint Norbert* (1630), on reconnaît la main qui a peint, à quelques pas de là, l'inoubliable *Grapheus* (1620), le suisse de la cathé-



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 208. — C. de Vos : La Remise des vases sacrés à saint Norbert.

(Musée de Bruxelles.)

drale, avec son visage couturé et ses breloques larges comme des plats. Et son *Portrait de famille* est une des œuvres les plus solides d'un genre où la peinture flamande en a laissé tant d'excellentes, comme le *Portrait de ses filles* en robes de soie blanche à fleurs rouges (Berlin) est un des plus charmants portraits d'enfants (fig. 209).



Phot. Bruckmann.

Fig. 209. — C. de Vos : Les Filles de l'artiste. (Musée de Berlin.)

Les animaliers, Snyders, Fyt, etc. — De tout l'entourage de Rubens, la figure la plus sympathique, et la seule où l'on retrouve quelque chose de l'esprit du maître, est peut-être celle de Frans Snyders (1579-1657). Beau-frère des de Vos, dont le cadet Paul fut son élève, ce peintre d'animaux et de nature morte est un des grands peintres de son pays.

On a vu ce que sont les *Chasses* dans l'œuvre de Rubens. Ce genre royal était en outre merveilleusement pittoresque. La beauté de l'animal, la source de jouissances plastiques que sont le quadrupède, l'oiseau, sont des choses que sentent seuls les meilleurs des artistes. Les grandes toiles de Snyders, ses *Poissonneries*, ses *Basses-cours*, ses innombrables *Chasses au cerf, à l'ours, au sanglier*, ses *Meutes*, ses *Combats de chiens*, ne prêtent guère à la description littéraire (fig. 210). Son œuvre contient peu « d'idées ». Mais ce sont les plus belles peintures de l'école, les plus précieuses de ton, fermes presque sans épaisseur, aérées, cordiales, sonores, les seules enfin où l'on retrouve, dans un autre ordre de sujets, le souffle, le mouvement et jusqu'au sentiment « héroïque » de Rubens. Les œuvres de Paul de Vos (1590-1678) sont proches parentes de celles



Phot. Bruckmann

Fig. 210. — F. Snyders : Lionne et Sanglier. (Pinacothèque de Munich.)

de Snyders (fig. 211); on n'en compte pas moins d'une quinzaine au musée du Prado.

Avec Adrien van Utrecht (1599-1652), le genre perd son ampleur, devient « bourgeois » et « hollandais ». Jan Fyt (1611-1661) cesse presque tout à fait d'être un décorateur (fig. 212). Sa vocation est l' « étude ». Ses charmants tableaux de perdrix au musée de Berlin, d'une exquise tonalité grise, d'une matière raffinée, sont des tableaux de « cabinet ». Sous cette forme nouvelle, le genre des fleurs, des animaux, ne laissa pas d'avoir son importance comme article d'exportation : c'est une des voies



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 211. — Paul de Vos : Chasse au Cerf.
(Musée de Bruxelles.

par où l'influence de Rubens trouva le plus rapide passage, s'insinua dans Paris, envahit les Gobelins et y fit sentir, en plein règne de Le Brun, l'action rafraîchissante et le naturalisme bienfaisant de la Flandre.

La deuxième génération. Antoine van Dyck (1599-1641). — Le groupe suivant : Pierre van Mol (1599-1650), Juste van Egmont (1601-1674) et Theodor van Thulden (1606-1676), est celui des satellites et des élèves proprement dits, de ces jeunes gens que le médecin Sperling a vus travailler, en 1620, chez Rubens, dans le grand atelier « éclairé par en haut ». Le rôle de ces auxiliaires est surtout remarquable pour l'histoire de la peinture en France. Les deux premiers, lors de l'institution de l'Académie, en 1648, furent des douze « Anciens » ou membres fondateurs Van Thulden fit en 1652 et en 1647 deux séjours à Paris Abraham van Diepenbeck (1596-1675) a joué un rôle analogue en Angleterre. Il fut surtout un verrier renommé.

Érasme Quellin le jeune (1607-1678) fut, après la mort de Rubens, le peintre officiel de la ville d'Anvers ; mais, dans cette famille célèbre, ce sont les sculpteurs qui ont hérité du génie du maître. Le Brugeois Jacques van Oost (1600-1671) orna de tableaux enfumés, à la manière de Guerchin, les églises de sa ville morte. Sa *Peste de Milan*, au Louvre, est un des bons tableaux religieux de l'école, un des plus sérieux et des plus convaincus, avec des couleurs un peu ternes, de beaux morceaux de nu et d'admirables portraits.

Mais dans cette multitude d'artistes provinciaux et d'utilités historiques, il n'y a, après Rubens, qu'un seul nom immortel : celui d'un Prince Charmant, mais d'un prince qui n'a pas régné, le délicieux Antoine van Dyck (1599-1641).



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 212. — Jan Fyt : Repas d'Aigles. (Musée d'Anvers.)

Un enfant de génie qui, à seize ans, au sortir de l'atelier de van Balen, passe déjà pour un maître et a lui-même des élèves ; à dix-huit, le lieutenant et le bras droit de Rubens; à vingt, il est illustre, sollicité par les rois, et invité par Arundel à la cour d'Angleterre. Sa vie a je ne sais quoi de fiévreux, d'impatient. On a peine à la suivre dans ses rapides destinées. Pendant cinq ou six ans, à Gênes, à Venise, à Rome et à Palerme, dans les galanteries, les voyages, les aventures, ce jeune homme de vingt-cinq ans mène à travers le monde la vie des prétendants et des grands virtuoses. Son portrait de Munich nous montre son caressant visage, son front inondé de boucles soyeuses, cette figure où il y a du Chérubin et du don Juan. A quarante ans, un homme usé et un talent détruit, qui se marie pour faire une fin avec une fille de lord et qui meurt avant l'âge, ayant achevé toute son œuvre au moment où les autres commencent; jusqu'au bout un enfant, un éternel enfant gâté.

Quel a été son rôle près de Rubens? La critique moderne semble l'avoir exagéré, en « donnant » à van Dyck des Rubens admirables, comme le *Serpent d'airain* du Prado. Quant à la légende d'une prétendue rivalité de Rubens, cette calomnie injurieuse est le contre-pied de la vérité : le voyage d'Italie n'a pas besoin de ce motif. Et si van Dyck, plus tard, ne reparaît guère à Anvers qu'en l'absence de Rubens et pour ainsi dire

pendant la vacance du trône, qui ne voit que c'est van Dyck qui se sent éclipsé et qui s'écarte de lui-même pour jouer ailleurs les premiers rôles?

Avec tout cela, en dépit de sa maîtrise précoce, de ses dons incom-



Phot Lévy fils et Cie

Fig. 215. — A. van Dyck : Le Baiser de Judas.
(Musée du Prado, Madrid.)

parables, ce qui lui manque le plus, c'est justement l'indépendance. Une nature impressionnable, émue par tous les maîtres, que Titien surtout subjugue, mais versatile, de souffle court, tel il nous apparaît dans ces tableaux de jeunesse, peut-être les meilleurs qu'il ait peints, le *Baiser de Judas* du Prado (1621) (fig. 215), le *Couronnement d'épines* de Berlin, ou la *Vierge du Rosaire* (fig. 214) de l'Oratoire de Palerme. L'invention est

pauvre. Elle a peine à grouper plus de trois ou quatre figures. Vers 1630, la source paraît déjà tarie : les tableaux d'autel de cette époque, le grand *Saint Augustin* d'Anvers, les *Calvaires* de Malines, de Gand et de Courtrai ne sont que des répétitions affaiblies du *Coup de lance* et de l'*Érection de la Croix*. Rubens lui donne une fois pour toutes la forme de ses idées. Dès lors, jamais van Dyck ne parvient plus à s'en déprendre. Les thèmes, les expressions du maître hanteront jusqu'au bout sa pensée. Seulement, il est plus jeune et déjà d'un autre âge, d'une sensibilité différente. Ce que Rubens ajoute inconsciemment à la nature, ce qu'il y met du sien en grandeur, héroïsme, van Dyck l'amaigrit, l'amincit, le châtie ; il raffine les extrémités, épure les contours, corrige certains plis gras, certains genoux engorgés qui lui semblent vulgaires. Les types si vivants du maître s'efféminent. La palette présente moins de couleurs rayonnantes. En échange de l'énergie virile et de l'ampleur oratoire, l'œuvre prend une nuance inédite de grâce et de délicatesse. Ainsi, par des traits insensibles, s'opposent les deux tempéraments. Et il faut dire que certaines figures de van Dyck, ses charmantes *Madones*, sa *Suzanne* de Munich, ses *Armides*, sa *Vénus* du Louvre, sa *Psyché* d'Hampton-Court, inaugurent dans l'art un type tout nouveau de beauté amoureuse.



Phot. Alinari.

Fig. 214. — A. van Dyck : La Madone du Rosaire.
(Chapelle de l'Oratoire du Rosaire, Palerme.)

Et pourtant, van Dyck en tout cela n'est encore que l'ombre de Rubens. Mais le portraitiste est hors ligne. A Anvers, puis à Rome, à Gênes, à La Haye, à Bruxelles, à travers trois ou quatre mondes, il a fait son apprentissage et, en marge de son œuvre d' « histoire », trouvé le

temps de parcourir en ce genre une carrière qui suffirait à la gloire d'un autre. Il est parfaitement du monde, mieux que Rubens, moins barbouillé de latin et moins curieux de science et d'érudition; il n'est plus homme à correspondre sur de tels sujets avec Peiresc; il est de son siècle, le jeune siècle, il n'a plus rien des crudités et des rudesses de l'autre. Peu inventeur, n'ayant pas « de type impérieux qui l'ait distrait du vrai, il est exact, il voit juste et fait ressemblant. » (Fromentin). Comme il a peu d'idées, qu'il est infiniment sensible, qu'il aime à plaire, il s'ensuit qu'il est attentif à ce qui est de l'individu; son dessin ne conserve des habitudes de l'école que ce qu'il convient pour ne pas tomber dans la minutie, de même que sa palette en retiendra ce qu'il faut pour donner au portrait le style décoratif.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 215. — A. van Dyck : Le peintre Frans Snyders et sa femme.

(Musée de Cassel.)

Les premiers portraits, portraits de peintres, d'aînés ou de camarades, — comme le *Snyders* de Cassel (fig. 215) ou le *Snayers* de Munich, — sont les plus sérieux ou les plus virils qu'il ait faits. A Gênes, le style n'est plus le même (fig. 216). L'ondoyant artiste, en présence de ses nouveaux modèles, dans ce décor des palais où se passent les vies sérénissimes, invente ce style patricien, cette atmosphère d'apparat, ces allures d'une grâce séduisante et sévère qui ajoute on ne sait quoi de neuf aux plus beaux portraits de Venise (*Cardinal Bentivoglio*, *Marquise Balbi*, *Marquise Spinola*, *Marquise Cattaneo*, *Paola Adorno*, etc., v. 1622-1627, et toute la série incomparable du Palais Rosso). C'est alors que l'inquiet artiste, de retour à Anvers, ayant essayé un moment de la cour de Bruxelles, se décide pour Londres, où le roi Charles I[er] lui offre une pension de premier peintre, hôtel à Blackfriars et villa d'été à Eltham.

On sait ce qu'était cette cour aimable. Cromwell n'a pas encore passé par là. Ce ne sont plus les velours profonds, les lourdes opulences de Gênes, les damas raidis d'arabesques et de broderies d'or. Au lieu d'une aristocratie vieillissante, un monde jeune, frénétique de vivre, sous des princes qui n'ont pas trente ans. Instants de fantaisie et de libertinage!

L'Angleterre achève de se dérider au souffle de la Renaissance. L'homme de guerre sort de son armure; le chevalier devient le cavalier. Ce sont des « euphuistes », des gens de ruelle et de salon, des hommes en négligés galants, casaques de satin, ajustements flottants, chemises bouffantes, perruques blondes répandues sur des cols de batiste, et souvent un air de roman, un attribut de pastorale, qui fait penser qu'on est tout près de l'*Arcadie* de Sidney et des féeries de Shakespeare. Les femmes sont à l'avenant. Habitudes, caprice, grâce, avec la menace de la mort précoce, c'était un monde fait pour van Dyck : qui pouvait le peindre mieux que lui ?



Phot. Hanfstaengl.
FIG. 216. — A. van Dyck : Un Patricien génois.
(Musée de Berlin.)

Grâce à cette conformité unique de l'artiste et de l'heure, cette œuvre anglaise de van Dyck est sans pareille parmi les œuvres de tous les portraitistes (*Lord John et Lord Bernard Stuart*, *Lord Philip Wharton*, *Guillaume II et sa fiancée*, *Béatrice de Cusance*, *Venetia Digby*, etc., etc.) Entre tous les portraits royaux, le *Charles Ier* du Louvre (v. 1635), par l'intelligence profonde d'un visage et d'une âme, par l'allure à la fois intime et cavalière, le choix merveilleux de l'instant, le style inouï de noblesse et de simplicité, le prix de la matière, la beauté du travail, le charme de toutes choses autour de la personne, l'expression rayonnante et triste qui s'en dégage, ce tableau, pour ne prendre qu'un exemple célèbre, est un de ces chefs-d'œuvre qui résument un art, une histoire, et obligent l'avenir à voir éternellement une minute du passé sous les couleurs de la poésie.

III. LE GENRE ET LE PAYSAGE

ADRIEN BROUWER ET SON GROUPE. — Cependant la tradition de Jérôme Bosch et du vieux Brueghel ne s'est jamais interrompue (son fils, Brueghel de Velours, n'est mort qu'en 1625). Elle dispose des ressources nouvelles acquises par les générations précédentes. Après Rubens et van Dyck, il n'y a pas de nom plus célèbre à Anvers que celui de Téniers.

Mais le créateur du genre est Adrien Brouwer (1606-1638). Ce demi-

Hollandais, élève de Frans Hals à Haarlem, a une légende de mauvais sujet, à peu près confirmée par les documents et les archives.

Son œuvre comprend environ quatre-vingts tableaux, dont le quart à Munich. Les plus anciens, comme celui du Musée d'Amsterdam, sont d'une composition compacte et un peu gauche. L'atmosphère étouffée, le ton sourd, la vision grotesque, rien ne rappelle plus ici les finesses de miniaturiste, la précision élégante et sèche de Brueghel de Velours. Il est clair que Brouwer entend secouer ces minuties, ces « beautés » que les amateurs admiraient à la loupe. Les grandes têtes d'étude, telles que le *Fumeur* de la collection La Caze, le montrent dans l'atelier de Hals, y prenant cette touche brusque, cette manière de construire par plans, qu'il transportera ensuite dans ses petits tableaux. Plus tard, les compositions s'éclaircissent, les fonds se simplifient, les accessoires s'éliminent; les personnages grandissent, l'atmosphère devient toujours plus lumineuse et plus légère, tandis que sur une préparation recouverte de glacis rapides, la brosse pose çà et là un ton jaune, un vermillon vif, un bleu éteint qui prennent une valeur de joyaux sur cet ensemble monochrome.



Phot. Bruckmann.

Fig. 217. — A. Brouwer : Le Chirurgien.
(Musée Staedel, Francfort.)

Ces admirables dons de peintre et d'observateur, Brouwer les promène par malheur dans le monde qu'il fréquenta, assommoirs et tripots, maisons de barbier ou de « baigneurs », guinguettes de faubourgs ou bouges de grande ville. Types crapuleux, rixes, colletages, cruches fracassées sur des crânes, fumeurs de petites pipes en terre, buveurs, joueurs de cartes, on ne sait quel goût d'artiste, d'ironiste et de viveur portait le peintre à ce genre de dégradation. Du reste, il faut reconnaître que sa sincérité brutale est d'un autre effet que les prétentions italianisantes d'un Rombouts et son désordre édulcoré. Mais il semble que ce peintre de si puissant tempérament ait souffert d'un défaut de culture première. Son dessin si crâne est d'une construction hésitante. Des

« charges » de rapin merveilleusement doué, avec un réalisme bouffon, un sens surprenant du pittoresque et du cocasse, le tout à l'état d'esquisse et d'improvisation, voilà ce qu'est au juste l'œuvre de cet excentrique, dont Rubens ne possédait pas moins de dix-sept tableaux, et qui mourait à trente-trois ans, ayant créé un genre qui ne sortira plus désormais de la formule inventée par ce « raté » de génie.

Joos van Craesbeeck, le peintre boulanger (1606-1655), n'est que le compère de Brouwer, son élève et son ombre. Son *Atelier* du Louvre est



Phot. G. Hermans

Fig. 218. — J. van Craesbeeck : Scène de cabaret.
(Musée d'Anvers.)

par hasard une œuvre presque élégante, avec des morceaux précieux, des tons roses de la qualité la plus rare. Il montre parfois, comme dans ses tableaux d'Anvers, un mouvement, un sens de moraliste tragique à la Hogarth.

Quant à David Ryckaert (1612-1661), père, fils, neveu et petit-fils de peintres du même nom, il tient à peu près également de Brouwer et de Téniers. Il eut de la vogue et l'archiduc le protégea. C'est un observateur sérieux, un peu triste, qui peint des modèles immobiles et figés dans des toiles trop grandes et sourdes.

David Téniers. — Mais c'est à David Téniers que fut réservé le

mérite de porter au loin et, longtemps, de représenter à lui seul la gloire du « genre » flamand.

Son nom est celui d'une tribu. Il naît à Anvers en 1610. Son père lui apprit à tenir un pinceau. Mais son maître en toutes choses, c'est Rubens. A vingt-cinq ans, sa situation est déjà enviable. Il épouse la fille de Brueghel de Velours, dont Rubens était le tuteur et fut le témoin à l'église. Brillant, bien fait de sa personne, très doué, très fécond, très habile et très bien en cour, il s'éleva rapidement à la plus haute fortune. Peintre de l'archiduc, gentilhomme de sa chambre, conservateur de sa



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 219. — David Ryckaert : Jeunes et Vieux.
(Musée de Dresde.)

galerie (il nous en a laissé des *vues*, catalogues illustrés, dont le genre a fait école), c'était un personnage, chargé de dignités et d'ordres officiels, un gros propriétaire, seigneur et châtelain de Perck, et qui, en protecteur des arts, fondait à Anvers en 1665 une Académie de peinture, dont il fut le premier directeur honoraire. Il vivait à Bruxelles depuis 1650. Il mourut à quatre-vingts ans en 1690.

Son œuvre qui, dans ses petits formats, embrasse autant de choses et met en scène autant de monde que celle de Rubens, touche à tous les sujets et à tous les domaines du « genre ». Pour une part, il tient à Brouwer dont il ne s'est pas fait faute de reproduire les personnages et de répéter les thèmes favoris; de l'autre, il remonte jusqu'aux origines du « genre » et aux diableries de Jérôme Bosch, dont il traite vingt fois les *Tentations de saint Antoine*. Il ne se gêne pas pour copier textuellement la *Foire de l'Impruneta* de notre Jacques Callot. Il fait sien tout ce qui est

du royaume de l'humoriste. Et il y ajoute même, à l'occasion, les paysages ou les marines.

Moins neuf que Brouwer et plus adroit, son rôle consiste avant tout à décrasser son genre et à l'accommoder au goût des gens du monde. Il le rend à la fois plus banal, moins « artiste » et plus populaire. Il y ajoute du reste tout un côté de vie élégante, des parties fines, des robes de satin, des concerts qui alternent chez lui avec les paysanneries. Mais là ne se borne pas son talent. Il est plus animé que celui de Brouwer. Au lieu de deux ou trois figures, il y a souvent foule dans ses petits tableaux.



Phot. Bruckmann.

Fig. 220. — David Téniers : Paysans tirant de l'arc.
(Musée de Vienne.)

C'est un grouillement de petits bonshommes qui se trémoussent, le tout indiqué d'un trait vif, légèrement comique, et peint sur des dessous grisâtres par jolies taches voltigeantes. C'est la palette de Rubens adaptée à de petits tableaux, nacrée, moirée, un peu miroitante, conservée en ses habitudes brillantes et expéditives; il résulte évidemment de ces qualités mêmes que la peinture, traitée par les surfaces, a peu de profondeur, manque d'intimité. Les choses ne sont qu'effleurées. Il ne faut pas demander à Téniers de la gravité, du sérieux, de l'élévation. Ce n'est ni Virgile, ni Millet. Ce Téniers n'est qu'un amuseur, mais il est amusant. Ses « magots », si bien peints, ont plu et plaisent encore. Ses tableaux sont un répertoire de renseignements sur tous les mondes de son temps, sur la vie à tous les étages. Souvent un peu papillotant, un peu éparpillé,



Phot. J. Löwy

Fig. 221. — David Téniers : Le Concours de l'oiseau, a Bruxelles.

(Musée de Vienne.)

il a parfois, dans ses *Kermesses*, un mouvement, un lyrisme, qui soulève en cadence tout un village sur ses sabots, comme un bloc. Et il lui est arrivé, dans quelques pages officielles, le *Serment des arquebusiers* (1643), ou le *Concours de l'oiseau* (Vienne) (fig. 221), de donner en petit, dans des fourmillements de trois cents personnages, ce qu'il y a en Flandre de plus documentaire et de plus « historique ».

Gilles van Tilborch (Bruxelles, 1625-1678) fut élève de Téniers en même temps que Duchatel. Il a peint des paysanneries, des intérieurs rustiques à nombreux personnages et des portraits de sociétés. Son *Adoration des Mages* d'Anvers, traitée en scène de genre; sa grande *Noce flamande* de Dresde (fig. 222), sont des monuments importants, quoique assez peu originaux, de la peinture des mœurs en Flandre.

Les Peintres de Sociétés. G. Coques. — Mais le côté « mondain » de Téniers se développait pour lui-même et devenait un genre à part : genre qui, parti de Rubens en ses *Jardins d'amour* et aussi de van Dyck, devait aboutir en France aux *Fêtes galantes* de Watteau.

Il y a peu de chose à dire d'un élève de Ryckaert, Christophe van der Lamen (1615?-1651), qui est un peintre assez fade, un peu porcelainé, ni de son élève à lui, Honoré Janssens, dit « le Danseur » (1624-1695). Mais l'Anversois Gonsalo Cocks, qui se faisait appeler par élégance Gonzalès Coques (1614?-1684), est un des plus charmants « petits maîtres » de son pays. C'était un assez vilain homme, beau-frère de Ryckaert, dont il avait séduit la sœur, mais un bon peintre dans son genre, goûté des plus grands personnages, un « petit van Dyck », a-t-on dit, ou un « van-Dyck in-12 ». Son talent, en effet, est d'avoir transporté dans les dimensions du tableau de cabinet les beautés du van Dyck de la période anglaise. Aussi ne peut-on douter que Gonzalès Coques ait travaillé en Angleterre. C'est là que sont encore la plupart de ses tableaux (fig. 223).

Chose curieuse! Les portraits de « corps », si populaires en Hollande, existent à peine en Flandre et n'y dépassent guère les dimensions de la peinture de chevalet. Charles-Emmanuel Biset (1633-1682) est appelé le « petit Frans Hals », à cause d'un tableau conservé à Bruxelles, qui est un véritable *doelenstukke* en miniature. François Duchatel (1625-1694) est un peintre très distingué. Il vint à Paris et s'y lia avec van der Meulen. Le *Serment des États de Flandre à Charles II d'Espagne* (Gand, 1668), avec son millier de petites figures, la *Cavalcade de la Toison d'Or* (Bruxelles), sont des pages de reportage et de journalisme artistique, où seul un Flamand pouvait, tout en restant exact, ne pas être ennuyeux. Le petit *Cavalier* du Louvre est un charmant portrait de « genre ».

Le peintre le plus connu de ce groupe est le Bruxellois Adam François van der Meulen (1632-1690), qui eut la chance de s'identifier à un rôle



Phot. Braun et Cie

Fig. 222. — Tilborch : Noce flamande.

(Musée de Dresde.)

et de se rendre inséparable des gloires militaires de Louis XIV. A partir de 1665, il est en titre aux Gobelins et accompagne le roi dans toutes ses campagnes. Son œuvre très considérable devient, à dater de ce moment, celle d'une véritable raison sociale : Martin l'aîné, Martin le jeune, J.-B. le Comte, Genoels, F. Duchatel travaillent sur les dessins de ce roi des bataillistes. Il était de mode, naguère, de l'accuser de convention. En réalité, ce beau peintre n'est pas seulement le narrateur le plus exact et le meilleur illustrateur d'une certaine forme de la guerre, beaucoup plus véridique que ses pétulants confrères, de Wouwerman à Bourgui-



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 225. — Gonzalès Coques : Portrait de famille.
(Wallace Collection, Londres.)

gnon; mais ce chroniqueur excellent, ce topographe imperturbable est encore, à ne considérer que la manière de peindre, l'un des maîtres les plus accomplis de son pays. Anecdotier et portraitiste aussi piquant que pas un, aussi amoureux d'un beau ton, plein de charmantes trouvailles de couleurs dans ses cortèges, ses carrosses de gala, ses défilés, comme celui de l'admirable tableau de Grenoble, donnant à toutes choses la gaieté de la palette flamande, décorateur d'instinct, et peut-être, par-dessus tout, le premier des paysagistes de l'école, celui qui a le mieux su marier, au-dessus d'un horizon flamand, à un ciel nuageux et doré les cimes des arbres de son pays.

Le Paysage. Wildens, d'Arthois, Siberechts. — Le paysage, qui joue un si grand rôle chez ce beau peintre, est un des genres où l'esprit

de Rubens se fait le plus sentir. Ses contemporains conservaient les habitudes microscopiques des Primitifs, le goût de l'infiniment petit, du détail à perte de vue.

Rubens vint bouleverser ces manières vieillotes. Il a fait personnellement vers le soir de sa vie quelques-uns des plus beaux paysages qu'on ait peints. Mais c'est par le mouvement général de son art, par la vaste impulsion de son génie, par les exigences optiques de son style à grande portée qu'il affranchit le paysage, l'élargit et le simplifia. C'est lui qui



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 224. — Lucas van Uden : Paysage.
(Musée de Budapest.)

imprima dès lors au paysage flamand son caractère extérieur et tout décoratif.

Jan Wildens (1586-1653), un cousin du maître par sa femme Hélène Fourment, fut au même titre que Snyders un de ses auxiliaires assidus; c'est lui qui, dans les toiles de Rubens, peint ces fonds de lointains sur lesquels des nuées orangées traînent par bandes horizontales. Lucas van Uden (1595-1672) (fig. 224), un autre collaborateur de Rubens, fut également employé à des cartons de tapisserie. Le paysage, à cette époque, est encore une « verdure ».

Ces pratiques de décorateurs sont encore les mêmes dans la génération suivante, celle de Louis de Vadder (1605-1655), de Jacques d'Arthois (1613-1686) (fig. 225), de Luc Achtschellinck (1626-1699), qui remplirent

chez les Crayer et les Erasme Quellin le même rôle que leurs devanciers ont joué dans les tableaux de Rubens. Ces maîtres féconds, souvent pleins de grandeur et de charme, n'ont jamais obtenu de situation indépendante. Leurs œuvres se vendaient sur les marchés d'Amsterdam ou de Paris comme des canevas tout préparés, où Wouwerman, van der Meulen, Champaigne, Le Sueur, ajoutaient des scènes de la vie des anachorètes ou de menues anecdotes de voyageurs et de brigands. Leurs peintures n'ont jamais l'individualité d'un Ruysdaël ou d'un Hobbema. Personne n'aurait pensé qu'elles se suffisent à elles-mêmes. Et pourtant, à en juger par les rares ouvrages que nous ayons sous la signature de



Phot J. Löwy.

Fig. 225. — Jacques d'Arthois : Paysage avec une scène de la vie de saint Stanislas. (Musée de Vienne.)

Vadder ou d'Achtschellinck, comme les grandes *Forêts* de Dresde et de Munich, nous reconnaissons en eux des âmes très spontanées de coloristes et de poètes, les dernières où ait survécu quelque chose de la magnificence généreuse de Rubens. Les deux Huysmans, Corneille, dit Huysmans de Malines (1648-1727), et Jean-Baptiste (1654-1716), appartiennent déjà à la seconde moitié du siècle, et combinent les dons oratoires de la Flandre avec les influences des maîtres de Haarlem.

Un seul maître, au milieu de ces talents ignorés, se distingue par des formules entièrement contraires. Ce Jan Siberechts d'Anvers (1627-1703) est un isolé dans son pays. Il n'en a ni le souffle, ni le rythme, ni le luxe des formes, ni l'espèce de brillante moiteur qui lustre les pures œuvres flamandes. Il ne recherche ni l'éclat du ton, ni la grandeur des lignes, ni le mouvement. Rustique, sérieux, prosaïque, presque morne, ses tableaux s'encadrent gauchement dans des lignes pauvres. La composition est nulle. Des morceaux de paysage, tels qu'ils s'inscrivent d'eux-

mêmes dans l'objectif du regard, d'insignifiants motifs, une laitière faisant la sieste sur un talus, quelques vaches broutant à l'ombre maigre d'une haie : voilà son tableau de Munich (fig. 226). Sa *Ferme* de Bruxelles, son *Canal* de Hanovre, ses tableaux de Lille et de Bordeaux sont de même des « tranches » de nature, mal construites, d'un sentiment grave ; et la sincérité de ce réalisme un peu triste les rapproche de certaines œuvres modernes, nous repose comme une note nouvelle parmi tant d'œuvres éloquentes. Siberechts observe déjà que le soleil argente plus qu'il ne dore, et c'est un des premiers qui se soit préoccupé, assez maladroitement du reste, des effets du « plein air ». Ce solitaire est, avec Rubens, le plus original des paysagistes de sa race, mais cette nouveauté même, le mettant à l'écart, le priva d'influence.



Phot. Hanfstaengl

Fig. 226. — Jan Siberechts : Paysage.

(Pinacothèque de Munich.)

Les petits neveux de Rubens. La Flandre a l'étranger. — Enfin, dans l'ombre des maîtres, il faudrait citer une foule d'artistes qui n'ont pas su se résoudre aux genres secondaires, et qui ont continué à prétendre au « grand art ». Il y aurait, parmi ces peintres consciencieux, estimés de leur temps, plus d'un procès à revoir, plus d'une trouvaille à faire dans les coins peu fréquentés des églises et des béguinages, plus d'un nom et d'une œuvre à sauver du naufrage. Deux élèves de Corneille de Vos, Jean Cossiers (1600-1676), et un homonyme de Corneille, mais non de sa famille, Simon de Vos (1603-1678), ont laissé des œuvres remarquables dans les églises de Malines. Jean Boeckhorst, dit le « grand Jean » (1605-1668), est un élève de Jordaens, qui a plus que son maître l'instinct de l'arrangement et de la beauté féminine. Théodore Boeyermans (1620-1678), dans sa grande peinture de 1675, la *Piscine de Bethesda* (fig. 227), l'une des plus vastes de l'école, déploie une

grâce vaporeuse, une tonalité blonde de van Dyck affadi ; le goût s'y amenuise, tourne au mondain et au joli ; mais cette belle œuvre, dans son ensemble, est encore une production fort honorable pour l'école. Son tableau de famille, où l'on voit deux jésuites en visite dans un jardin (Anvers), est une de ces scènes où revit une époque. Pierre Thys (1624-1678), dans son tableau à portraits de Saint-Jacques, les *Confrères du Saint-Sacrement*, n'est pas un héritier indigne de van Dyck. On a de Pierre



Phot. G. Hermans.

Fig. 227. — Théodore Boeyermans : La Piscine de Bethesda.
(Musée d'Anvers.)

Franchoys (1606-1654) et de Pierre Meert (1619-1679) des portraits, comme celui des *Syndics des Poissonniers*, de ce dernier, à Bruxelles, qui rappellent par l'ampleur du dessin et la vigueur du ton les beaux temps de la Flandre. Enfin, Jan van Cleef de Gand (1646-1716) est une seconde édition fort correcte de Crayer. Ces honnêtes talents ajoutent peu à la gloire de l'école, mais ils en prolongent l'existence, lui donnent l'illusion de se survivre jusqu'à la fin du siècle.

Si ces hommes de second plan reprennent quelque importance, c'est lorsqu'ils font le métier d'échos et vont distribuer au loin la parole qu'ils ont apprise. Rubens ouvre lui-même la marche à l'avant-garde, et devient en plus d'un cas le grand ambassadeur et le plénipotentiaire de la peinture. La carte de l'Europe pittoresque au xviie siècle devrait être partout

teintée plus ou moins sobrement de la nuance flamande, avec deux points plus colorés à Londres et à Paris.

J'ai indiqué, chemin faisant, ces colonies fécondes et pleines d'avenir. Mais il faut dire un mot de deux ou trois maîtres qui se placèrent, par malheur, en dehors du mouvement général de leur temps, et demeurèrent prisonniers dans cette impasse de la gloire que l'Italie du *seicento* offrit à tant de ceux qui n'eurent pas le courage d'en sortir ; ils partagent l'oubli où tombait ce monde en léthargie.

C'est pourtant un excellent peintre que ce Juste Suttermans (1597-1681) qui, entré chez van Balen le même jour, dit-on, que van Dyck, précéda de peu celui-ci à la cour de Florence et demeura le peintre de trois générations de Médicis. Comme portraitiste, sa place est immédiatement au-dessous du premier des Flamands. Sa manière demeure toutefois plus antique; elle tient de Corneille de Vos et surtout de François Pourbus (1570-1622), qu'il avait connu à Paris, et qui avait si bien réussi chez les ducs de Mantoue. A l'Exposition du portrait à Florence, dans l'été de 1911, Suttermans triomphait encore, à côté de l'étonnant capucin Gaulli. Toute l'histoire de la dynastie est écrite dans ces portraits à faces dégénérées des Offices, du Pitti et de Poggio à Cajano. Le buste du cardinal *Carlo de Médicis*, au musée Poldi-Pezzoli, est célèbre, avec une solidité, une vigueur de formes que n'a pas toujours van Dyck. Le portrait du Jésuite *Ricasoli*, le héros d'un scandaleux roman, est une page d'analyse faite pour ravir un psychologue. Mais les meilleures de ces figures sont celles d'un *Galilée*, aux Offices, ou celle d'un commandant de galère florentine : images puissantes, familières, où éclate l'amour du caractère et de la vie, l'honnête et cordial tempérament de la Flandre.

Jean Miel (1599-1664) est surtout un peintre de genre. Vivant à la cour de Savoie, ce camarade de Pieter de Laer n'eut jamais l'influence qui fut à Rome celle du « Bamboche ». Mais, Turin étant une étape sur la route de Rome, ces petits tableaux, charlatans, marchands d'orviétan, etc. (en grand nombre aux Offices et à la galerie Corsini) expliquent pour une part les infiltrations italiennes qui se produisent à partir de 1650 chez les derniers des petits maîtres d'Amsterdam.

II
LA PEINTURE HOLLANDAISE AU XVIIe SIÈCLE

I. LE SIÈCLE DE FRANS HALS

Les premiers éléments de la peinture hollandaise. — Jusqu'à la fin du xvie siècle, on a vu que les Pays-Bas du Nord n'ont pas d'existence artistique indépendante de celle des États du Midi. Les deux écoles se confondent. C'est un Leydois, Otto Veenius, qui est le maître de Rubens.

Quel est, dans les événements artistiques qui vont suivre, le rôle de la politique ? On a décrit cent fois les conséquences morales de la révolution des Provinces-Unies et de l'armistice de 1609, qui acheva de les séparer de la Flandre. Il y a dans tout cela beaucoup de rhétorique. Ce qui est vrai, c'est que le portrait, tant qu'il y eut une Hollande, tint dans l'art du pays une place considérable, qu'il y eut toujours à Amsterdam plus de portraitistes qu'ailleurs et qu'effectivement le premier des grands maîtres nationaux ne fut jamais autre chose. Il est vrai également que la grande peinture murale et décorative, à la façon de la fresque et du tableau d'autel, avait peu d'emploi dans une société bourgeoise et protestante. Au reste, nous le verrons, tous les autres genres subsistent, transformés, adaptés à des conditions nouvelles ; la Hollande classique n'est nullement un phénomène en marge de la Renaissance ou en opposition avec elle ; au contraire, l'assimilation de cette culture européenne, son adaptation à une république bourgeoise et protestante, allaient être les éléments les plus originaux de la peinture hollandaise.

Dans cette école, où le portrait joue un rôle essentiel, nous avons distingué (voir t. V, 2e partie, p. 882) un genre particulièrement important ; nous avons suivi, depuis son origine, à travers tout le xvie siècle, l'évolution qui a dégagé du tableau de confréries le portrait collectif et le tableau civique, les *doelen* et *regenten-stukken*, suivant la dénomination en usage dans le pays. Aux environs de 1615, on arrive à un véritable épanouissement du genre : Mierevelt en 1617 donne sa *Leçon d'anatomie du Dr Van der Meer* (Delft) ; van der Voort, en 1618, ses admirables *Régents de l'hospice des vieillards* ; la même année, Ravesteyn ouvre par un chef-d'œuvre sa magnifique série de *Banquets militaires* de La Haye. Tout cela coup sur coup, dans les quatre ou cinq ans qui suivent le retour de Rubens à Anvers et, il va sans dire, complètement en dehors de son orbite. Des centres originaux s'organisent à Delft, à Amsterdam, à Leyde,

à Utrecht, à Haarlem. C'est là qu'en 1616 paraissait le premier *doelenstukke* de Frans Hals.

Frans Hals (1584-1666). — Ce qu'on sait des origines de ce maître fameux est peu de chose. Il naît à Anvers, sa famille ayant quitté Haarlem après l'horrible siège de 1572. Il meurt octogénaire en 1666, ce qui le fait naître aux environs de 1580 et plus probablement en 1584. On pense qu'il revint à Haarlem à dix ans. Nous savons qu'il y fut l'élève de Karel van Mander, qui y demeura jusqu'en 1602. Les ouvrages de l'auteur du *Livre*



Phot. Braun et Cie.

Fig. 228. — Frans Hals : Les Arquebusiers de Saint-Georges (1616).
(Musée de Haarlem.)

des peintres sont fort rares, mais une *Kermesse* assez crue de la collection Semenoff témoigne d'une verve toute flamande. On est bien aise de trouver chez le maître de Frans Hals un peu de l'esprit du vieux Brueghel. Du reste, dans ce milieu savant des Cornelis et des Goltzius, un jeune homme, sans aller plus loin, trouvait à portée de la main tout ce que les artistes depuis cinquante ans avaient rapporté d'Italie en fait d'enseignements et d'exemples utiles. Cette école de dessin aride, fanatique, était une très forte école.

Hals est du reste un homme qui se soucie peu des idées et qui, soit par paresse, soit par manque d'imagination, ne s'est jamais mis en peine de rien tirer de son cerveau. Ce dessinateur infaillible n'a laissé presque aucun dessin. C'est un enfant de famille magnifiquement doué et qui fait de la peinture pour vivre, cavalièrement, en gentilhomme, pressé de faire vite et d'en finir; le reste du temps un bon vivant, compagnon de la loge « *Liefde boven al* » (l'Amour par-dessus tout), avec des turbulences

de conduite et d'humeur qui expliquent celles de sa brosse et lui donnent parfois affaire avec la police.

Tout alla bien aussi longtemps que Hals fut à la mode. Mais il vieillit. Il semblait d'un autre âge, ne peignait presque plus, devait au boulanger. En 1664 on recueille le pauvre vieux à l'asile des vieillards. Il y végète encore un an, à un sou et demi par jour. On l'enterra discrètement le 1er septembre 1666.

LES FRANS HALS DE HAARLEM. — Le peintre est extraordinaire. Par une bonne fortune unique, toutes ses grandes œuvres se trouvent encore



Phot Braun et Cie.

FIG. 229. — Frans Hals : Les Arquebusiers de Saint-Adrien (1633).
(Musée de Haarlem.)

réunies dans une même salle de la ville où elles ont été peintes; on a là sous les yeux cinquante ans de la vie d'un peintre, une des gloires de la Hollande et de l'art.

La première de ces toiles est de 1616. Nous sommes assez mal renseignés sur ce qui la précède. On n'a aucun ouvrage de Hals antérieur à 1615; l'auteur a vingt-cinq ans. Trois ans après, il peint le *Doelen de Saint-Georges*, et ce tableau est un chef-d'œuvre (fig. 228). L'ensemble est encore roux, compact, la tonalité sourde, les groupes un peu serrés. Mais les têtes, individuellement, sont d'un caractère supérieur.

Onze ans plus tard (1627), Hals existe décidément. On a deux tableaux de l'année, un nouveau *Banquet de Saint-Georges*, un de *Saint-Adrien*. Les statures grandissent, prennent du mouvement, de la désinvolture. C'est un brouhaha, un branle-bas exquis dans le tableau. Beau-

coup de blancs purs (fraises, collerettes), écharpes tendres, casaques chamois, vestes orange. Têtes merveilleuses, mains parlantes, le reste à l'avenant. C'est une vérité, un sens des objets et des êtres, un art de se servir des éléments réels pour des fins pittoresques et de donner aux choses un prix qu'elles n'ont pas dans la réalité par la façon piquante et nette de les dire. A cet égard, pour la quantité de ressources, le bouillonnement de beautés fraîches que le magicien fait jaillir du monde contemporain, c'est absolument sans exemple comme cela restera probablement unique.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 230. — Frans Hals : Les Régentes de l'hospice des vieillards.
(Musée de Haarlem.)

Mais le miracle est le deuxième *Banquet de Saint-Adrien* (1633) (fig. 229). Cette fois, rien n'y manque : ressemblances, vie éblouissante, verve magnifique, avec cette grandeur qui vient de la certitude et de la parfaite maîtrise. Ajoutez la solennité d'un décor de plein air, la majesté émue des cimes des grands arbres, la profonde harmonie qui tranquillise les accords par l'enveloppe aérienne. Comme choix de couleurs et comme rayonnement, comme qualité d'observation, beauté des physionomies, équilibre des groupes, effet décoratif, on n'ira pas plus loin, ni Frans Hals, ni personne.

En 1641, Hals peignait les *Régents de Sainte-Élisabeth*, et c'est une révolution. C'est fini de l'éclat, fini des couleurs chatoyantes, fini de la bravoure et de la fantaisie. Hals a cinquante-cinq ans. Il s'assagit. Il est encore dans toute sa force, mais le tempérament se calme. Il s'agit de colorer aussi

bien que jamais avec des couleurs neutres, des gris, des blancs, des noirs et des verts sombres. Il s'agit de modeler exactement dans la lumière, d'être artiste en traitant des éléments bourgeois, des chapeaux noirs, des manteaux noirs et de tristes rabats. Hals tient la gageure et la gagne. Ce que c'est que le pouvoir du style, d'une arabesque, ce qu'ajoute à un groupe de figures vivantes le prix d'une savante architecture de lignes, ce qu'un grand artiste peut faire avec des bustes en manteaux sombres et des feutres à grands bords, cette page le montre. A vingt ans de là, Rembrandt ne sera ni plus savant, ni plus fort dans sa merveille des *Syndics*.

Enfin, voici Hals tout à fait vieux. Il a quatre-vingts ans passés. C'est un pauvre hère humilié que la pitié publique recueille dans la maison de ceux qui n'en ont pas. Hals tint sans doute à reconnaître ce bienfait par un ouvrage à sa façon : on eut la charité de se prêter à ce désir. De là les deux derniers tableaux de la série, les *Régentes* (fig. 250) et les *Régents* de l'hospice des vieillards, exécutés par Hals deux ans avant sa mort, et ses plus étonnantes œuvres.

L'artiste dédaigné, que les clients fuyaient, sent une dernière fois s'éveiller son démon, se jette sur ses modèles avec une fureur sacrée de peindre. Dernier mot d'un maître qui sait tout, mais dont la main défaille. Tout se résume et se simplifie. Jamais les perceptions n'ont été plus exquises, les tons de qualité plus rare. Mais le dessin chavire, la touche balbutie. Plus de construction ni de forme solides. Comme dans certains dessins tremblés du vieux Poussin, on ne voit plus ici que la volonté du maître, son art réduit à l'essentiel et, dans ces ruines d'un grand tempérament détruit, le sublime sentiment de la vie.

PORTRAITS ET CARACTÈRES. — On a encore de Hals quelques portraits de famille (Londres, Paris, Amsterdam), des études de fantaisie et environ deux cents portraits. Ces peintures se classent pour le style dans les diverses catégories que nous venons de définir : d'abord un peu lourdes et huileuses, puis plus brillantes et argentées dans la période fleurie, aux environs de 1630, dans cette gamme délicieuse dont la *Bohémienne* du Louvre est un exemplaire accompli, et souvent avec un luxe extrême de couleurs, la palette la plus riche en tons gais et voyants; plus tard, progressivement, avec la réforme du costume, une tonalité plus sévère, moins d'adresse visible, une sobriété plus mâle, une manière de plus en plus rapide et abrégée.

Sans doute la vie de province telle qu'on la menait à Haarlem offrait-elle peu de modèles comme le *Descartes* du Louvre (lequel paraît n'être d'ailleurs qu'une ancienne copie); et ce monde de pasteurs, de philologues, de bourgeois, n'était pas en lui-même le sujet le plus excitant. Mais il n'était pas un de ces personnages un peu ingrats que Hals n'eût le pouvoir d'élever jusqu'au style. On voit revivre tout le roman bour-

geois de ce temps-là dans ces femmes de bonne maison, à béguins et manchettes, empesées dans leur fraise, confiantes et presque jolies quand elles sont jeunes, vite défraîchies, réfugiées dans leur dignité de chrétiennes et de ménagères. Les hommes sont de bons diables, viveurs, farceurs, jouisseurs, tels qu'on imagine Hals lui-même, friands de braverie, de filles et d'histoires grasses. C'est du moins l'image qu'on s'en fait d'après ces chefs-d'œuvre goguenards : le *Cavalier qui rit*, de la collection Wallace, et le plus beau de tous, le *Sire van Heythuysen* de la galerie Lichtenstein (fig. 251), le type inoubliable du coq de petite ville.



Phot. Hanfstaengl.
Fig. 251. — Frans Hals : Le Sire van Heythuysen. (Galerie Lichtenstein, Vienne.)

De là, il n'y avait qu'un pas à la peinture de « caractères ». Hals y vint de bonne heure. Ce sont des portraits, comme toujours, à la différence des modèles, choisis de préférence dans la bohème ou le ruisseau. C'était le genre de Caravage, déjà répandu en Hollande par ses imitateurs, les Honthorst, Moreelse, etc. Hals peint ainsi parfois des groupes, comme le *Diable à quatre* ou le *Trèfle à quatre feuilles* (collection Altman, New York), dont le musée de Berlin possède une ancienne copie libre, où ne subsistent que trois personnages (vers 1616). L'ancienne collection Pourtalès contenait un tableau semblable, le *Seigneur Ramp et sa maîtresse* (ce Ramp était, croit-on, un personnage de la foire). Mais le plus souvent le peintre s'en tient à une figure, presque toujours un buste, même à une simple tête d'après quelque modèle, qui est souvent un de ses fils. C'est dans cette formule que rentrent tant de morceaux célèbres, pastichés dès le XVIIe siècle : l'*Ivrogne* (Cassel), le *Guitariste* (collection Gustave de Rothschild), l'éclatante *Bohémienne* de la galerie Lacaze (1630), le *Jeune peintre* (1640, Louvre, collection Schlichting) et la crapuleuse *Hille Babbe* (Berlin, 1650), qui crève d'un rire noir, son pot de bière au poing et sa chouette sur l'épaule (fig. 252).

Pour traduire ces modèles souvent plats et vulgaires, Hals se fait une manière spéciale, une des plus spirituelles qu'ait inventées un peintre, et qui fait même à elle seule la vie de la plupart de ses tableaux.

En haine des rondeurs, des figures blaireautées et lisses, il travaille à plat, il modèle par touches brusques, peu fondues, qui se juxtaposent et se coupent par plans et par arêtes; il met autant de coquetterie à laisser au grand jour les traces de son travail, que les peintres de son temps en emploient à les effacer et à y mettre de mystère. C'est par ce procédé rapide et elliptique, par ce choix de termes brefs et mordants qu'il communique à tout ce qu'il fait ce caractère de décision. Par cette rapidité, il arrive à rendre ce qu'il y a de plus mobile et de plus fugitif. Il est un des rares peintres qui aient su rendre le sourire, et le plus délicieux, celui de la jeunesse et de l'enfance. Tout est chez lui en évidence, sans ombres, sans secrets, sans retouches et sans repentirs; construction, caractère, métier, habitudes d'esprit et humeur du moment, tout s'écrit sur la toile sans cachotteries ni réticences; aucun peintre n'a l'air de vous livrer davantage jusqu'à ses impressions les plus instantanées. C'est par ce travail si personnel que le grand praticien parvient à donner la vie du style à des sujets qui n'y prêtent guère, à éviter toujours la mollesse et l'ennui. C'est par là qu'il a exercé une si grande influence, d'abord directement sur tout ce qui l'entoure, puis à distance, lorsqu'au milieu du dernier siècle le problème du réalisme se posa de nouveau devant l'école française et que le peintre de la *Bohémienne* vint au secours de l'auteur du *Fifre* et du *Bon bock*.



Phot. Bruckmann.

Fig. 252. — Frans Hals : Hille Babbe.
(Musée de Berlin.)

Les élèves de Frans Hals. — Un curieux tableau du musée de Haarlem nous montre une vingtaine d'élèves dans une salle, en train de dessiner et de peindre d'après le modèle. Au revers, se lisent les noms de presque tout ce qui compte dans le pays. Jusqu'en 1650, en effet, l'atelier de Frans Hals est le grand centre pittoresque de la Hollande.

Je passe sur les pasticheurs, sur Hendrik Pot (1585-1657), malgré son talent, et sur Judith Lyster (1600-1660), cette jeune femme qui entra dans le style du maître au point que ses ouvrages ont été pris jusqu'à nos jours pour des œuvres de Hals. J'ai parlé ailleurs d'Adrien Brouwer.

Mais un nouveau groupe plus nombreux se forma autour de Dirck

Hals, le cadet de Frans et son élève (1591-1656). Grâce à lui, le génie de son frère, atténué, tamisé, réduit aux proportions de la peinture de chevalet, rayonna dans un cercle d'artistes, nés presque tous ensemble aux environs de 1600, et qui forment la première volée de petits maîtres nationaux. Ils ont vraiment créé le tableau hollandais, le tableau de cabinet, le morceau de collection, fait pour orner nos murs comme un



Phot. Braun et Cie.

Fig. 255. — Dirck Hals : Festin champêtre.
(Musée du Louvre.)

meuble de choix. La couleur est nacrée, à base froide, rompue, avec tout le piquant de la palette de Hals, un miroitement de nuances fleuries qui reproduisent en miniature les exquises harmonies des *doelen stukken* de 1627. La peinture, comme chez le maître, est précieuse plutôt qu'intime, les sujets plus animés qu'ils ne le seront plus tard, les mœurs élégantes et légères.

Dirck Hals est un artiste exquis. Il colore une étoffe et la fait chatoyer, il noue une jarretière et coiffe un cavalier avec autant de goût et d'esprit que son frère, il dessine aussi précieusement dans ses petits formats que

Frans grandement dans les siens. Et il a de plus que lui une grâce romanesque, un sens de l'espace et du vert, un instinct de la volupté et des champêtres élégances, à peu près uniques en Hollande, où tant de rares qualités se paient en fantaisie (fig. 255).

Ils sont après lui toute une bande, Pieter Codde d'Amsterdam (fig. 254), Anthoni Palamedes de Delft, auteur de *Menuets*, d'*Apprêts de carnaval*, de *Déjeuners galants*, petits maîtres pimpants de la « fête » hollandaise. Il faut nommer aussi trois des fils de Frans Hals, Reynier, le modèle du *Jeune peintre* de la collection Schlichting, Johannes et Herman, qui tous, de plus ou moins loin, suivent leur père ou leur oncle. Mais le seul talent considérable est Jan Miensze Molenaer (1600-1668), le mari de Judith Lyster, et comme elle l'élève de Frans et de Dirck Hals. Sa *Dame au clavecin* (Amsterdam, v. 1650) nous fait pour la première fois entrer dans un intérieur correct et presque tendre (fig. 255), à la façon de Vermeer ou de Pieter de Hoogh.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 254. — Pieter Codde : Conversation galante.
(Musée de Lille.)

Les autres genres n'ont pas dans l'école de Haarlem le même éclat que le portrait ou le « genre » proprement dit. Avec Joost Droochslot, Esaias van de Velde (1590-1630) et Pieter Molyn, le paysage demeure encombré d'épisodes qui en font une variété de la peinture de mœurs. En revanche, la nature morte débute par ses premiers chefs-d'œuvre : bien entendu, une nature morte réduite et domestique, contente d'un coin de table et d'une douzaine d'huîtres, une nature morte hollandaise. Avec Pieter Claesz (1590-1661), le père du fameux Berchem, avec Willem Heda (1594-1678) et Frans Hals le jeune, le fils du maître, commence cette curieuse famille d'artistes inlassablement occupés de l'éternel verre



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 255. — J. Molenaer : La Dame au clavecin. (Musée d'Amsterdam.)

à moitié vide près de l'éternel bocal renversé, à côté du citron demi-pelé sur une assiette, sans que jamais le vin soit au même niveau dans le cristal, que le bocal abattu se présente sous le même angle, ou que la spirale de zest ôtée autour du fruit en soit au même point de son petit ruban jaune.

Les romanistes : Honthorst, Lastman, Segers, etc. — On se figure qu'à dater de Hals, c'en est fait subitement de l'art des romanistes. Il n'en est rien. Goltzius ne meurt qu'en 1616, Cornelis en 1638, Bloemaert en 1651, à quatre-vingt-sept ans. L'habitude s'est prise de les traiter par le dédain : c'est toute une partie du génie hollandais que l'on renonce à expliquer.

Une grosse affaire en effet passionne tous ces ateliers : c'est la querelle du dessin et de l' « effet », des colorations claires et du travail plus sourd, plus ombré, plus profond de Corrège. En Hollande, la manière claire obtint d'abord tous les suffrages. Frans Hals, jusqu'en 1640, est un « clariste » déterminé.

C'est alors que le parti « brun » reçut le renfort de Caravage. Grâce à un élève de Bloemaert, J. Ter Brugghen, lequel revenait de Rome en 1614, le fameux « jour de soupirail » était



Phot. Bruckmann.

Fig. 256. — G. van Honthorst : Le joyeux musicien. (Musée d'Amsterdam.)

révélé à Utrecht quatre ans après la mort de l'inventeur. Ter Brugghen mourait à quarante ans, en 1629 ; il ne nous reste presque rien de lui (les *Quatre Évangélistes*, à Deventer, 1620). Mais en 1622 arrivait d'Italie l'apôtre par excellence de la manière noire, ce Gérard van Honthorst (1590-1654), auquel son art fuligineux et ses effets de torches valurent le surnom de « Gérard de la Nuit » (fig. 256).

Un groupe plus intéressant se ralliait cependant à Rome autour d'Elsheimer. Je ne puis que rappeler ici cet Allemand singulier, ce « vrai Adam » (Sandrart), cet inventeur que ne dédaigna pas d'imiter Rubens même. Pendant vingt ans, son cercle fut le rendez-vous de la petite Germanie, de la Hollande de là-bas, obscurément nichée dans les plus pauvres galetas de la ville divine. Le grand titre d'Elsheimer est sa façon d'interpréter l'histoire. Sandrart rapporte la surprise et l'admiration publiques, le jour où un marchand exposa une planchette de cuivre représentant *Tobie et l'Ange*, et où « il ne fut bruit dans Rome que de la manière nouvelle d'Adam de Francfort. » C'était le grand art ramené à l'échelle de l'intimité. Tout ce qu'il y avait en Hollande d'âmes éprises des idées, impatientes du terre-à-terre, eut dès lors une issue. Il y eut place pour une peinture religieuse, pourvu qu'elle se laïcisât et désertât les temples pour l'intérieur des maisons. Il y eut place pour l'histoire, à la condition d'en transformer le style. Ce que l'art perd en majesté, en ampleur de surfaces, il le regagne en profondeur. Le tableau n'a plus le droit de s'étendre : il se creuse. Rogné sur deux dimensions, il s'empare de la troisième, s'y installe, en fait son domaine. De cette contrainte singulière sort un ordre inédit de grandeurs pittoresques, une sorte de milieu nouveau, d'autant plus propice aux idées qu'il est lui-même plus idéal, d'autant plus propre à exprimer toutes les nuances de l'âme, que chaque artiste le crée à la mesure de la sienne : c'est le séjour du sentiment, l'élément favori des conceptions morales, l'empire même du rêve et de la vie imaginaire, en un mot l'art du clair-obscur.

Il fallut plus d'un effort aux peintres pour apprendre cette langue nouvelle. Les œuvres de Jan Pinas (1585-1651) et de Pieter Lastman (1583-1633) sont par là d'un grand intérêt. Tous deux étaient des maîtres studieux et bizarres, avec des recherches d'exotisme dont on surprend déjà la trace chez Elsheimer, et qu'on retrouvera plus d'une fois chez Rembrandt. Ils n'en furent pas moins célèbres, surtout Lastman, qui dès 1607 faisait fureur à Amsterdam. Ce fut lui le grand promoteur de la peinture intellectuelle. Son grand tableau de *Paul et Barnabé à Lystre*, découvert en 1902 dans la collection Stetzki (dessin dans la collection Bonnat), est un tableau savant, étrangement bourré de motifs de Mantegna, plein de Colisées, de ruines, d'arcs de triomphe et d'obélisques. Sa *Suzanne* (Pétrograd, collection Zabielsky) a les rapports les plus

frappants d'effet et de composition avec celle de Rembrandt dans l'ancienne collection Steengracht. Son *David au temple* (Brunswick, 1618) inaugure une poétique complexe, à mise en scène érudite, aux mille ingrédients étranges et composites (fig. 257). On comprend l'influence que ce chercheur exerça sur Rembrandt.

Ils sont foule d'ailleurs, ces elsheimériens précurseurs d'un génie qui les dépasse et les éclipse. C'est Cornelis van Poelenburg d'Utrecht (1586-1667), Moïse van Uytenbroeck de la Haye (1590-1648), les jolis poètes



Phot. Bruckmann.

Fig. 257. — P. Lastman : Saül et David au temple
(Musée de Brunswick.)

pastoraux, avec leurs minuscules nymphées, leur Arcadie en miniature; c'est Léonard Bramer, de Delft, c'est Bartolomäus Breembergh, un dilettante des ruines, une sorte d'Hubert Robert avant la lettre; c'est Nicolas Moeyaert, qui fut le maître de Paul Potter.

Les recherches nouvelles ont enfin ramené au jour une figure puissante. Il y a aux Offices un grand paysage de montagnes, tourmenté, orageux, peint dans des matières épaisses qui semblent conserver l'empreinte de la passion qui les a pétries : ce paysage a passé longtemps pour être de Rembrandt. Il est démontré aujourd'hui qu'il est d'Hercules Segers (1590-1640). C'était une espèce de fou qui, à vingt-quatre ans, épousait une femme de quarante; il buvait et se rompit le cou un beau jour dans son escalier. Nous n'avons plus de lui que cinq ou six tableaux (deux à Berlin, dont l'un signé, deux autres à Innsbrück et à Edimbourg).

Segers est tout entier pour nous dans ses estampes, dont le musée d'Amsterdam possède une cinquantaine. Segers a inventé la gravure en couleurs. Ce sont des paysages alpestres, des solitudes pétrées, de glaciales moraines avec ces aspects de planète morte que présentent certaines hautes vallées de l'Engadine ou du Tyrol. Les tons les plus violents s'écrasent en harmonies, en dissonances étranges. Ces impressions obtenues souvent sur des chiffons de toile, colorées ensuite au pinceau,



Phot. Bruckmann.

Fig. 258. — Thomas de Keyser : La Famille Meebeeck Cruywaghen.
(Musée d'Amsterdam.)

achèvent de mettre ce burineur au premier rang des peintres. Avec Esaias van de Velde, dont l'admirable *Bac* (Amsterdam, 1622) est l'acte de naissance du paysage hollandais, personne n'a plus fait que Segers pour émanciper le genre de l'enfantillage des Momper et des Coninxloo, le rendre capable d'une âme héroïque. C'est le seul maître de son temps qui soit par un côté l'égal de Rembrandt et en qui celui-ci (il avait réuni onze tableaux de Segers) pût reconnaître quelqu'un de sa race.

Les portraitistes : de Keyser, Elias, van der Helst. — Enfin, malgré Frans Hals, malgré tout le mouvement d'esprit que je viens de décrire, la tradition du portrait objectif et photographique, à la Mierevelt, va se continuer jusqu'à la fin du siècle.

Les personnes graves, les notables, les curateurs d'établissements de moralité publique, voyaient d'un œil sévère les gamineries de Frans Hals et ses turbulences charmantes. On était plus tranquille avec certains de ses élèves, Jan Verspronck (1597-1662), Jan de Bray (1607-1697) ou Vincent van de Vinne (1629-1702). C'étaient des talents de tout repos.

C'était toutefois Amsterdam la place forte de l'esprit bourgeois. Cette ville venait de grandir en cinquante ans au delà de toute prévision. De 70 000 âmes, sa population sautait à 500 000. Un monde de nouveaux riches, encore sans culture. C'est ce qui explique qu'Amsterdam, la ville du progrès, est l'endroit de Hollande où l'art est le plus arriéré. En revanche la consommation qui s'en fait est immense. L'argent et les clients abondent. Portraits simples, portraits de famille, portraits de sociétés, ce n'est pas la besogne qui manque, et les professionnels pullulent. Dans l'espace de dix ans, il en naît une demi-douzaine : Jacob Lyon, Werner van Valckert, Nicolas Elias, Cornelis van Ceulen, Thomas de Keyser et Abraham de Vries. De Keyser à part, qui est le plus fort d'entre eux (1596-1667), ce sont de bons auteurs, minces, probes, exacts, dessinant bien, peignant en noir et gris, sans ombre de fantaisie ou d'imagination.



Phot. Hanfstaengl

Fig. 259. — B. van der Helst : Portrait de Paul Potter.

(Musée de la Haye.)

Le seul maître indigène qui témoigne de quelque recherche est Thomas de Keyser (fig. 258). Sa *Leçon d'Anatomie* (Amsterdam, 1619) offre un motif fort audacieux, celui du squelette debout au milieu des six carabins et ciselant sur fond noir le grillage de ses côtes. Mais les œuvres les plus ingénieuses de ce maître délicat sont ses portraits de petit format en façon de tableaux de genre, comme le charmant *Liseur* du Mauritshuis et le petit portrait équestre de *Pieter Schout* (Amsterdam, 1660), devant un paysage à la manière de Cuyp.

Avec Dirck van Santvoort (1610-1680) et Bartholomäus van der Helst (1612-1670), on assiste au triomphe de l'idéal bourgeois. Cette fois Rembrandt était là, et c'est à deux pas d'un tel homme, dans le rayon de son génie, que des peintres n'en savent rien ou n'en veulent rien voir! La fortune de van der Helst et sa réputation sont une preuve des erreurs de

jugement du public. On n'a osé que trop longtemps mettre ce peintre honnête en parallèle avec le maître qu'il ne faut comparer à personne. Les innombrables portraits de ce grand industriel du genre, le « phénix du portrait », comme dit Houbraken, valent mieux que ses ensembles, surtout les portraits d'hommes, sans faire de lui toutefois un praticien bien savoureux ni un esprit bien pénétrant. Par hasard, le portrait de *Paul Potter* (à la Haye) est une peinture émue et sobrement touchante (fig. 259). Et il est arrivé un jour à van der Helst de faire une œuvre hors de pair, presque une œuvre puissante : ce sont les *Quatre chefs de la confrérie de Saint-Sébastien* (Amsterdam, 1653), dont il existe au Louvre une réplique réduite et peut-être encore plus charmante.

On le voit : rien de plus fourmillant que cette première école hollandaise. Dans ce foisonnement on distingue une foule de petits maîtres curieux, et un très grand, Frans Hals.

Et pourtant, avec sa production déjà immense, ses essais en tous sens, ses indéniables chefs-d'œuvre, la peinture hollandaise est-elle en 1630 ce qu'elle sera seulement quatre ou cinq ans plus tard? Ne lui manque-t-il pas encore quelque chose d'essentiel? Et ne s'en faut-il pas de ce que va lui donner Rembrandt?

II. REMBRANDT VAN RYN (1606-1669)

La vie de Rembrandt. — La vie de Rembrandt a été obscurcie à plaisir. Pour former un contraste avec celle de Rubens, toute en lumières et en triomphes, on a accumulé autour d'elle les ténèbres. Comme ses tableaux, enterrés sous des couches successives de vieux vernis, sa figure n'apparaît plus qu'à travers une vapeur déformante. Toute sa biographie est dominée par un revers que l'on n'a pas su expliquer. On en a cherché les raisons dans certaines singularités du caractère de l'artiste. On verra que le drame a des causes fort claires et que beaucoup d'éloquence s'est dépensée là en pure perte.

Les faits eux-mêmes sont très simples. Il naît à Leyde le 15 juillet 1606. Ses origines, sa famille — il est le fils d'un meunier, qui le destinait à l'Église, — ses premières études, son passage à l'Université, son apprentissage chez Swanenburg, un peintre du pays qui était revenu d'Italie en 1617, puis son séjour de quelques mois dans l'atelier de Lastman, son retour à Leyde, tout cela est connu et n'offre rien que d'ordinaire. A vingt-deux ans, le fils du meunier fait déjà parler de lui dans la ville : « *magni fit, sed ante tempus* », dit un contemporain. La *Leçon d'anatomie* le rend illustre à vingt-six ans. Dès lors, il vit à Amsterdam, associé à un peintre pour la vente de ses tableaux et le com-

merce de ses estampes. Ce peintre, du nom d'Uylenburg, était d'une bonne famille de Frise; c'est par lui que Rembrandt connut une jeune cousine de la maison, fille d'un bourgmestre de Leewarden, et d'ailleurs orpheline; il épousa ainsi la charmante Saskia. Le jeune homme, à vingt-six ans, est donc célèbre, marié à une fille de petite noblesse, fêté par tout le beau monde d'Amsterdam et par la clientèle riche; et la belle maison qu'il achète dans la Judenbreestraat, au milieu du quartier élégant de la ville, — maison pieusement restaurée et conservée au public comme celle de Gœthe à Weimar, — est loin de donner de lui cette idée douteuse et clignotante qu'évoque Fromentin. Sans doute, il n'y a rien dans cette existence casanière qui rappelle les voyages de Rubens, surtout ses ambassades et ses relations royales; mais c'est une vie de succès aussi brillante qu'elle se puisse concevoir en Hollande, la vie d'un homme qui gagnait par an dix mille florins, soit plus de cent mille francs de notre monnaie d'avant-guerre, et à qui ne manquait aucune des satisfactions de l'amour-propre et de la gloire.

Est-il vrai que la *Ronde de Nuit*, la plus importante de ses œuvres, qu'il peignit en 1642, fut peu comprise et marqua dans cette carrière jusqu'alors si heureuse le début d'un malentendu qui ne devait plus faire que s'accroître avec le public? Est-ce que d'autres bizarreries et des étrangetés d'humeur, comme celles que rapporte le Danois Bernard Keihl à l'Italien Baldinucci, dans le plus précieux et le plus vivant des témoignages, n'avaient pas commencé de lui aliéner l'opinion? Quelles incartades s'était permises cet « humoriste de première classe »? Il avait inventé pour lui et ses élèves une sorte de régime cellulaire, un système de *boxes* et de cloisons où il isolait les jeunes gens pour les sevrer de tout contact et leur apprendre à tout demander au modèle. De son côté, il travaillait en grand mystère; il avait une façon d'attaquer la toile ou le cuivre, de peindre et de buriner comme personne, avec des méthodes cachotières, et il ne se fût pas dérangé « pour le plus grand roi du monde ». Et il était sordide, « parce qu'il essuyait ses brosses au revers de sa blouse ».

Il avait la manie de s'asseoir devant une glace. Il tirait de son coffre une toque en fourrure, une chaîne à grains d'or, parfois un hausse-col, un panache ou un casque; il roulait des yeux furibonds, riait, grondait, grinçait, se faisait des grimaces; il s'étudiait seul à seul, en avare et les yeux dans les yeux, scrutant sur son visage la construction d'une face humaine, essayant son vestiaire d'âmes. Et cette absorption dans un sujet unique, cette conception d'un « Moi » à multiples personnages, seraient déjà l'indice d'un cerveau singulier. Plus tard, il apparaît dans des tenues plus sombres, en froc désabusé, avec un linge en serre-tête; et ces dernières images d'une majesté amère sont les plus émouvantes.

Il avait des goûts de fureteur, l'instinct des vieilles défroques, de la friperie, des choses étranges qui peuvent servir de document ou d'aliment au rêve. Il avait aussi des goûts de luxe, la folie des tableaux, des armes, des statues, des perles, des gravures. L'inventaire de ses collections nous fait pénétrer dans le musée d'un Cousin Pons ou d'un Élie Magus. Au temps de sa splendeur, ses finances étaient déjà embarrassées. Depuis la mort de sa femme, survenue l'année même de la *Ronde de Nuit*, il vivait au milieu de ces merveilles avec une jeune servante, entrée dans la maison presque enfant, cette Hendrickje dont la beauté devait faire tant de fois le sujet de ses *Suzannes* et de ses *Bethsabés*. La famille de la morte s'émut de ce scandale. Le Magistrat lui-même fit comparaître la coupable (juin 1654). Quelle fut dans tout cela l'attitude de Rembrandt? Nous le voyons de tout temps lié avec des pasteurs dissidents, des chrétiens libéraux, des rabbins, avec toute une famille d'esprits qui constituaient la « gauche avancée » de l'Église, la petite chapelle à demi socinienne des Mennonites.

Y eut-il dans son cas une tortueuse affaire politique? Doit-on croire à une cabale montée par les envieux du peintre, par Cornelis Witsen, chef de l'Amirauté et patron de van der Helst, jaloux de l'éclatant succès de la *Ronde de nuit*, cabale grossie de tous les rigoristes, de tous les italianisants, de tous ceux qu'indignaient les « hérésies » de Rembrandt? Faut-il rapprocher le décret de saisie qui le ruina, le 25 juillet 1656, de l'exil prononcé le même jour contre Spinoza, son voisin de la Judenbreestraat et comme lui le disciple de Manassé-ben-Israël? Une découverte récente du Dr Bredius semble expliquer les faits d'une manière plus simple. Nous savions déjà que Rembrandt jouait sur ses estampes, avait organisé la hausse en les rachetant par toute l'Europe. Mais ce n'était pas de quoi compromettre sa situation. Avec son imagination ardente et son désir de luxe, Rembrandt s'était intéressé aux affaires maritimes. Tous ses compatriotes se jetaient avec fureur dans les entreprises coloniales. Rembrandt fit comme les autres et mit toute sa fortune dans le commerce des Indes. Le jeu coûte plus cher que la passion des bibelots. Dès 1656, le peintre déclarait aux commissaires de la Chambre des Insolvables qu'il avait fait « des pertes sur la mer ». L'inventaire fait par le tuteur de Titia, petite-fille du peintre, prouve que c'est à ces pertes qu'il faut attribuer tous les malheurs de Rembrandt.

La liquidation s'opéra dans des conditions désastreuses. Les collections estimées à plus de 18 000 florins, n'en produisirent pas le tiers. La maison fut vendue. L'artiste émigre dans le nouveau quartier du Rosengracht et continue à peindre comme si de rien n'était. Du reste, on ne voit pas que la prétendue « persécution » dont il aurait été l'objet, ni la faillite, ni la ruine, ni même l'irrégularité mondaine de sa liaison, aient

réellement entamé sa situation d'artiste. Il est vrai qu'on ne lui fait pas de place dans la décoration du nouvel Hôtel de Ville d'Amsterdam, où il ne figure que pour achever une toile commencée par son élève Govaert Flinck (la *Conjuration de Civilis*, au musée de Stockholm) ; mais c'est alors qu'il peint l'assemblée des *Syndics* (1661), et l'on ne dira pas que ces personnages importants aient été faire choix d'un artiste disgracié. La légende des portraits *à six sous* repose sur un faux sens; celle du séjour à Londres est très probablement fondée sur des faux très habiles, fabriqués au XVIIIe siècle pour justifier la foule des Rembrandts apocryphes qui se vendaient en Angleterre. Il est vrai que, dans un lavis du musée de Berlin, on a cru reconnaître une *Vue de Londres* (v. 1660. Cf. Hofstede de Groote, *Oud-Holland*, t. XV, p. 195), avec l'ancien Saint-Paul tel qu'on le voit dans les gravures de Wenceslas Hollar; et il aurait existé, au témoignage du peintre anglais Laroon, un portrait de Rembrandt avec la date d'« York, 1661-1662 ». Cette double date se trouve aussi sur le portrait des *Syndics*, comme si le tableau s'était trouvé interrompu. Une autre tradition, déjà reproduite par Bernard Keihl, affirme que Rembrandt aurait aussi passé quelque temps en Suède dans une famille hollandaise.

Quoi qu'il en soit de ces bruits, le fait est que la correspondance récemment publiée du maître avec un amateur de Messine, Antonio Ruffo, à propos de tableaux dont l'un paraît bien être l'*Homère* de la Haye, montre Rembrandt à Amsterdam aussi célèbre que jamais, aussi rogue qu'aux plus beaux jours, aussi peu disposé à rien rabattre de ses prix. Il n'était pas davantage aveugle, comme on l'a dit, puisque le Dr Bredius a donné la preuve que la délicate estampe d'*Antonides van der Linden* est de 1665 et non, comme on le croyait, de 1653 : à cette date le graveur était donc maître de tous ses moyens. C'est alors que le poète Jérémias de Dekker le nomme l' « Apelle de notre temps... dont la gloire s'étend aussi loin que voguent les vaisseaux de la libre Hollande, et dont la renommée, volant par-dessus les Alpes, extasie l'Italie elle-même.... »

Il faut renoncer là-dessus à beaucoup de belles phrases qu'on a écrites sur l'humiliation des dernières années de sa vie. La catastrophe de juillet 1656, où sombra sa fortune, n'était pas pour briser un homme de sa trempe. La mort même de sa compagne, celle de son fils Titus, n'arrachent pas encore la palette de ses rudes mains. Son portrait de lui-même, en 1658 (New-York, collection Frick), qui le représente massif, vêtu d'une carapace d'or, coiffé d'or, une espèce de sceptre dans le poing, n'est pas le portrait d'un vaincu. Jamais Rembrandt ne fut plus imposant et plus maître de l'univers que dans ces années de solitude à demi volontaire. Il mourut à soixante-trois ans, le 4 octobre 1669.

Les idées de Rembrandt. — C'était un Leydois, de cette savante et précieuse Leyde, le séminaire de l'humanisme et des belles idées, la ville des Elzévirs, la *Lugdunum Batavorum* qui, entre toutes ses sœurs de Hollande, conserve jusqu'à nos jours sa gloire spéciale de ville latinisante, et dont le caractère marqua le fils du meunier de son empreinte indélébile.

« *Accedat Italia omnis, et quidquid ab ultima antiquitate speciosi superest aut mirandi....* » La page fameuse de Huyghens, datée de 1631, montre l'impression profonde faite sur les bons juges par un petit tableau du maître de vingt-cinq ans, un tableau de *Judas* qui ne s'est pas conservé. « En vérité, ni Protogène, ni Apelle, ni Parrhasius n'auraient inventé tous ces traits qu'un enfant, un Batave, un fils de meunier, encore imberbe, a condensés dans une seule figure et si parfaitement rendus. Courage, Rembrandt! C'était une moindre entreprise de transporter en Italie Troie et l'Asie entière, que de transférer à la Hollande l'honneur de la Grèce et de Rome.... » Voilà en quels termes parle de lui l'opinion distinguée : ce n'est pas ainsi, on l'avouera, qu'on pouvait parler de Hals et de ses *Joueurs de rommelpot*. Tout de suite Rembrandt rompt avec la prose et le terre à terre. A l'école, ses maîtres, les Swanenburg et les Lastman, l'abreuvent de Renaissance, l'alcoolisent d'art. Hormis de rares petits tableaux de ses débuts, comme le *Peseur d'or* (Berlin, 1627; fig. 240) qu'imitera Gérard Dou, a-t-il peint une *Kermesse*, une *Leçon de danse*, une *Tabagie*, une *Ribote*? L'antiquité, le rêve, l'allégorie, la fable, *Endymion*, *Actéon*, *Proserpine*, *Andromède*, voilà ses sujets, son domaine. Et puis surtout la Bible, à ses yeux l'histoire des histoires.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 240. — Rembrandt : Le Peseur d'or (1627).
(Musée de Berlin.)

Mais ce premier instinct qui l'écarte si fort des habitudes locales se double d'un second, qui l'y ramène et l'y replonge. Il n'a jamais voulu faire le voyage d'Italie. Il se permet sur les anciens d'énormes impertinences (voir *Ganymède* à Dresde). Mais, ces farces mises à part, voici sa doctrine profonde : « Dans ton pays même, dira-t-il à son élève Hoogstraten, tu trouveras tant de beautés que ta vie sera trop courte pour les

comprendre toutes. L'Italie, si belle qu'elle soit, te sera inutile, si tu n'es pas capable de rendre la nature qui t'entoure. » De là l'importance des « études » dans son œuvre. L'homme qui en 1650, huit ans après la *Ronde*, gravait d'une pointe si tendre le miraculeux *Coquillage* et qui exécutait encore à cinquante ans la triomphante série de ses *Bœufs écorchés*, savait ce qu'il voulait et l'excellence de sa méthode. C'est à ce prix, c'est grâce à cette discipline, à ce minutieux apprentissage de la forme que l'étonnant barbare parvint, à lui tout seul, sur les bords de son Zuyderzée, à créer un lexique et une grammaire hollandaise pour l'expression de ses divines pensées.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 241. — Rembrandt : Portrait de Rembrandt, imité du Balthazar Castiglione.
(National Gallery, Londres.)

Et cependant, il a imité toute sa vie. Rubens, Van Dyck l'empêchent de dormir. Sans doute, il n'a pas fait le voyage d'Italie ; mais l'Italie, il en était imprégné de naissance. Depuis un siècle, grâce au flux et reflux des pèlerins, le pays est tout inondé d'alluvions cosmopolites. Lui-même est l'élève de deux Hollandais qui n'ont jamais signé que *Jacopo* et *Pietro*. Dans ce musée qui fut sa joie, il avait (ou croyait avoir) deux Raphaëls. Il avait des Guides, des Carraches, un Palma, un Giorgione. Il avait un *Amour dormant* de Michel-Ange. Il avait plus de cinquante moulages d'après l'antique. Il ne pouvait voir passer en vente le *Balthazar Castiglione*, qui est aujourd'hui au Louvre, sans en prendre un croquis au vol, et sans reproduire ce dessin dans une estampe et un tableau (son *Portrait*, Londres, 1639, fig. 241). Il a imité par deux fois, dans ses *Leçons d'Anatomie*, le *Christ mort* de Mantegna, et la seconde de ces imitations, la plus belle (*La leçon du Dr. Martin Daey*, Amsterdam, 1654), est la plus textuelle et la plus littérale.

Oui, Rembrandt est le plus grand des « italianisants ». Mais la Calverstraat n'est pas le Grand Canal, et Rembrandt, quoi qu'il fasse, n'est pas Titien. De là les mille ambiguïtés qui font hésiter sur son œuvre.

Par exemple, il est à peu près le seul peintre de son pays qui ait compris le prix esthétique du nu. La *Danaé* de l'Ermitage, la *Baigneuse* de Londres, la *Bethsabé* du Louvre, sans parler des estampes, la *Femme au poêle* ou la *Femme à la flèche*, sont des traits essentiels de sa physionomie d'artiste. C'étaient ses morceaux d'amateur, ceux sur lesquels il comptait

le plus dans cet éternel concours avec Titien, Corrège, qui est le sous-entendu perpétuel de son œuvre. Et il n'ignorait pas que le corps ainsi compris offre son maximum de signification. Et cependant, quelle différence! Au lieu d'une arabesque, du rythme des attitudes, Rembrandt n'offre jamais que l'étude d'un modèle, et ce modèle n'est pas d'une forme irréprochable. Mais quelle beauté ne pâlit auprès de ces vivantes?

La même aventure lui arrive lorsqu'il se mêle d'histoire. D'où une première contrariété, on ne sait quoi de double dans son inspiration, qui en fait souvent la profondeur. Ajoutez à cela dans les procédés de son art une complexité au moins égale à celle des intentions. Il a voulu être vrai comme Hals, pathétique comme Rubens, élégant comme Van Dyck, beau comme Titien, somptueux comme Véronèse : ce fut sa pierre philosophale. De là, une mobilité dans une poursuite invariable, une versatilité d'aspects dans une inflexible recherche, l'apparent désordre d'une âme sans cesse à la merci d'une impression nouvelle, mais sans cesse orientée, au milieu des détours et des méandres de son trajet, par une même angoisse de perfection et de grandeur.

Les portraits de Rembrandt. — De 1627 à 1669, dans ces quarante-trois ans de continuel labeur, quel ordre observer? A quelle date Rembrandt a-t-il été le plus maître de son métier et de ses idées? La *Leçon d'anatomie* (1632), la *Ronde de nuit* (1642), *les Syndics* (1661) ont-ils dans son histoire l'importance qu'on leur prête? Ils dessinent du moins une des faces de ce grand esprit, et comme ils sont la source d'une foule de méprises, c'est sur le portraitiste qu'il faut d'abord nous expliquer.

Ses portraits (les trois quarts à peu près de l'œuvre entière) diffèrent en effet puissamment de ceux de toute l'école. On le verrait déjà, à ne prendre que cette centaine d'images qui forment l'extraordinaire iconographie de sa famille. Où a-t-on jamais vu ce labeur infatigable d'après les mêmes modèles, cette interrogation ardente et à huis clos, cette concentration sur quelques visages invariables, sans distraction aucune, sans autre mobile que la fonction tyrannique d'un peintre qui s'exerce et condamne ses proches à son entraînement? Notez que le cœur n'y est pour rien, et que difficilement vous prendriez ces pages pour les épanchements d'une âme bien aimante. Les femmes qui remplissent sa vie, l'histoire de Rembrandt pourrait s'écrire d'après les portraits qu'il a faits d'elles : et cependant! Toujours la mascarade, de la baroquerie, une friperie suspecte sentant le bazar et la galanterie, rarement le monde réel et les mœurs de bon aloi. Et tout ce carnaval lui causerait un vague tort, si l'on n'y distinguait un moyen de déguiser une « étude », ou même des « effets » poursuivis pour eux-mêmes, en vertu d'un programme et d'une recherche d'art.

Il va sans dire que ces licences n'étaient plus de mise avec des modèles ordinaires. Et il y a eu, en effet, une brève époque de sa vie où Rembrandt s'embourgeoise et semble n'avoir d'autre objet que de peindre superlativement dans la manière mondaine d'Élias ou de Ceulen. Mais prenez cependant les meilleurs de ces portraits, presque sans distinction d'époque : le *Ménage Daey*, le *Gentilhomme au gant*, la *Dame à l'éventail*, le *Bourgmestre Six* (fig. 242) ou *Titus van Ryn* (fig. 245), vous reconnaîtrez toujours, même lorsque le peintre a l'air de s'effacer, quelque chose de libre, d'original, une attitude, un trait, une combinaison d'éclairage, on ne sait quoi de supérieur et de lointain. Chacun de ces portraits est une composition formée, à parts au moins égales, de données réelles et d'une idée. Cette idée va, selon les cas, de l'apparat au « genre » et du ton de cérémonie au ton de l'intimité. Figure entière ou demi-figure, parfois même figure équestre, familiarité ou noblesse du motif, choix du cadre, de l'instant, du jour et de l'habit, aucun peintre n'a mis au service de ses impressions des ressources plus souples et plus appropriées. Une des particularités de Rembrandt, ce sont ces portraits « en action », comme le *Constructeur de navires* ou l'admirable portrait du *Pasteur Ansloo*, à Berlin, où l'on voit le personnage en scène, dans son rôle, en train de persuader un interlocuteur. Bref, la supériorité de Rembrandt, dans ce genre, c'était d'aborder le portrait avec la force et la hauteur de vues, le généreux entrain d'une âme rompue aux grandes entreprises et aux questions profondes.



Phot. Stoedtner

FIG. 242. — Rembrandt : Portrait de Jan Six (esquisse de la gravure).
(Collection Bonnat, Paris.)

Ce qui le prouve, c'est le succès de la *Leçon d'Anatomie* (1632). C'était le début du jeune maître en ce genre national de portraits collectifs et de tableaux de corps. Cette page archi-célèbre, peinte tout entière avec bonheur, dans une matière mince et lisse, représente surtout, comparée

à ses modèles antérieurs, un grand effort de construction, peut-être plus brillante que solide, un groupement pyramidal d'une autorité un peu factice. C'était la première fois, dans ce genre universitaire, qu'une collection de portraits se changeait en « tableau ». C'était, sur une donnée et en un genre tout hollandais, une magnifique leçon de style.

Dix ans plus tard, cette idée éclate dans la *Ronde de Nuit* (1642), avec un redoublement de certitude et de résolution. Peu d'œuvres, on le sait, ont été plus controversées. Transportée au XVIIIe siècle du *Cloveniers-doelen* dans une salle de l'Hôtel de Ville, mutilée, réduite dans les deux sens, amputée de deux figures à gauche et de la moitié d'un personnage à droite, rognée en bas d'une large bande de terrain, l'œuvre ainsi déséquilibrée est faussée avant tout dans sa composition. Des vernissages maladroits achevèrent d'obscurcir un tableau, dont les contemporains nous disent qu'il était « inondé de lumière » et d'en faire un tableau nocturne. Une ancienne copie de Lundens (fig. 244), aujourd'hui à Londres, et mieux encore une aquarelle exécutée dès le temps de Rembrandt pour le principal personnage, probablement d'après une esquisse perdue (Collection de Graeff, à La Haye), permettent de restituer avec exactitude les intentions du peintre. Le sujet, on le sait, n'a rien de nocturne ni de mystérieux : c'est une *Ordonnantie*, une « prise d'armes » : « le jeune seigneur de Purmerland donne à son lieutenant, le sieur de Vlaardingen, l'ordre de faire marcher sa troupe », tel est le titre de l'aquarelle peinte en 1655 pour l'album de F. Banning Cock.



Phot W. E. Gray.

Fig. 243. — Rembrandt : Portrait de Titus van Ryn. (Wallace Collection, Londres.)

Jusqu'alors, en cette matière de « gardes civiques », les peintres, même les plus grands, n'avaient guère produit que des morceaux d'un intérêt municipal. Tout se bornait au signalement de quelques individus, en costumes de miliciens, ordinairement pris à table, à mi-corps, dans un jour égal, entre quatre murs. Rembrandt voulut donner aux choses le caractère de l' « histoire ».

Il serait curieux de montrer en détail comment il remplit son objet : comment d'un genre « assis » il fait un genre « debout », et d'un tableau de demi-figures un tableau de figures entières ; comment, du coup, le ton

s'élève comme les proportions s'exhaussent, comme la page entière devient décorative et architecturale. Ces dimensions inédites, ce vague porche sombre, ce drapeau rouge et or flottant si fièrement dans la toile, cette foule de têtes ardentes et indécises accourant, par derrière, des profondeurs de l'œuvre, le tambour qui se précipite à droite et bat la charge, ce frémissement de piques, de mousquets, d'espontons, ce tremblement qui emplit la scène et, sur ce fond mouvant, l'incalculable auto-



Phot. Hanfstaengl

Fig. 244. — Rembrandt : La Prise d'armes du capitaine F. Banning Cock, dite la Ronde de nuit (copie de Lundens).
(National Gallery, Londres.)

rité des figures principales, jusqu'à cet audacieux défi qui consiste à faire tenir ensemble sur le même plan une figure en noir et une figure en blanc et à réaliser dans un coup de lumière un accord inouï des deux notes extrêmes, — l'espace, le mouvement, le bruit, l'atmosphère, l'éclairage, tout généralise la scène et la métamorphose et, pour la première fois, dégage d'un incident banal sa signification nationale et historique.

Déjà Hoogstraten l'avait dit, en parlant de cette œuvre dont on a voulu nous faire croire qu'elle fut mal comprise, et où il reconnaît au contraire une des œuvres capitales de la peinture, la seule vraiment monumentale qu'ait produite la Hollande : « Elle est si pittoresque de

pensée, si élégante d'agencement, si puissante d'effet, qu'auprès d'elle toutes les autres ont l'air de jeux de cartes. » Mais ce n'est pas tout. Devant ce spectacle quotidien de la rue d'Amsterdam, une sortie de bourgeois en armes, empanachés et pacifiques, Rembrandt (ce que nul n'avait fait!) songe aux guerres récentes et aux gloires de la patrie. Il y voit quelque chose comme une « Marche héroïque ». Il en fait un Chant du Départ, l'hymne de l'indépendance et des révolutions.

Les œuvres d'histoire. La Bible de Rembrandt. — Ainsi déjà dans le portraitiste apparaît le poète. Dans ce monde borné au réel, il ramenait la vie de l'imagination. Les premiers qui nous parlent de lui ne disent rien de ses portraits. Mais ils saluent avec transport le Hollandais « qui ravissait l'honneur de Rome et de la Grèce » et faisait des œuvres « humaines ». On le tient pour un talent docte, « versé dans les histoires ». On loue sa « profonde connaissance des coutumes des anciens » (Angel, *Éloge de la peinture*, 1641).

Et pourtant, ne résumerait-on pas l'œuvre de Rembrandt en tant que poète, si l'on disait que sa nouveauté, son charme, son génie sont faits de son *intimité*?

Intimité, d'abord, de l'inspiration. Rembrandt est, comme peintre de sujets religieux, le premier des grands maîtres qui, ne travaillant pas pour l'Église, n'aient pris conseil que de soi-même et qui aient traité leurs « histoires » en toute liberté, comme des sujets d'estampes. Pour des maîtres comme ceux-là, pour un Dürer, pour un Rembrandt, on peut se demander si le graveur n'est pas encore supérieur au peintre et si le burin, plus que la brosse et la couleur, n'était pas l'instrument qu'ils préféraient pour exprimer ce qu'ils avaient à dire d'essentiel. De là un rapport inédit de l'œuvre et de la personne. Qui énumérerait les tableaux de Rembrandt ferait l'histoire de son âme : souvent, en racontant les héros d'autrefois, il semble se raconter lui-même.

Intimité, ensuite, du dessin et de la forme. Il faudrait ici rapprocher l'artiste de ses pairs, de ceux auxquels il pense sans cesse (Rubens d'abord, Titien ensuite), pour voir ce qu'il fait de leurs modèles, comment il les transforme et se les approprie. Soit sa *Descente de Croix* (Munich, 1633) et celle de Rubens. Tout ce que Rubens met involontairement de gloire dans une arabesque, d'héroïsme dans une idée, d'athlétique jusque dans la mort, Rembrandt l'écarte; il abjure toute rhétorique, tout faste, toute pompe et, pour exprimer ces choses pauvres, se sert d'une sorte de travail pauvre, hésitant, d'une timidité apparente « qui vient de la hardiesse de ce qu'il avait à dire et de la crainte de ne pas le dire comme il le sent » (Fromentin). Faites la même épreuve une quinzaine d'années plus tard avec le *Bon Samaritain*, les *Pèlerins d'Emmaüs* (Louvre, 1648)

et les originaux correspondants du Titien (le Christ de la *Mise au tombeau* et les *Disciples à Emmaüs*) : le dessin s'est encore spiritualisé. Rappelez-vous ces petites mines fiévreuses et extraordinaires, ces têtes grattées vingt fois et qui finissent par exister sans traits, presque sans matière, « sans le secours d'une formule connue », comme peintes par le dedans et par l'expression pure, en ne laissant sur un visage que la place d'un gémissement, d'une souffrance, d'un regard, d'un soupir... Personne n'a jamais peint ni ne devait peindre ainsi.

Une des conséquences de cette intimité, c'est le don de sympathie, la faculté de saisir dans chaque être et dans chaque objet le principe ou la loi interne : voyez ses dessins d'animaux, ou rapprochez de ses *Nègres* (fig. 245) obscurs et « darwiniens » (La Haye, 1661) les moricauds si spirituels et si impressionnistes, cette fricassée de museaux noirs, une perle de Rubens à Bruxelles. Un second corollaire de cette manière de voir, c'est l'impossibilité de prendre les faits isolément, de les regarder en tant que fragments détachés. Dans le moindre croquis, le moindre griffonnage, jamais l'artiste ne manque d'indiquer par un trait, par une ombre portée le terrain, le milieu dont l'objet fait partie, l'atmosphère où il baigne, les relations qui l'unissent aux choses environnantes. Ainsi toutes ces notes vivent et tendent à se rejoindre.



Phot. Bruckmann.

Fig. 245. — Rembrandt : Étude de Nègres. (Musée de la Haye.)

De là l'abondance de détails, cette foule de circonstances, toute cette riche vie que Rembrandt prête à l'histoire, et qui met si souvent l'opinion en défaut. Combien de personnes reconnaissent dans le *Ménage du menuisier* la plus exquise des *Saintes Familles*?

A-t-il eu d'ailleurs pour le peuple autre chose que des préférences pittoresques? Quand on parle de ses « gueux » et de ses « callotades », n'arrive-t-il pas qu'on le fasse en les prenant trop au tragique? Est-il vrai que Rembrandt n'ait vu que ce que montre Taine, les bas-fonds, « ce qui rampe et moisit dans l'ombre »? De ce qu'on trouva chez lui dans un lot de livres une vieille Bible et que ses relations avec des gens d'Église supposent chez lui certaines curiosités religieuses, il ne suit pas du tout qu'il lût les livres saints autrement qu'en artiste, et y vît autre chose que la plus belle des fables. La Bible, en pays protestant,

devenait en quelque façon le poème national, la grande source du merveilleux. Dans quel esprit la lisait-il?

Pour ce sédentaire, en effet, pour ce demi-lettré avide de poésie, pour ce Leydois d'abord destiné à l'Église, la Bible devenait le plus vif aiguillon de l'imagination. Il se retrouvait tout entier dans ce livre immense et confus. Du reste artiste, rien qu'artiste! Vivre, jouir, souffrir en vue de la beauté, n'exister, ne sentir que pour une œuvre à faire et pour une fin esthétique, tel est le phénomène, la « monstruosité », dont Rembrandt offre le premier cas bien caractérisé. C'est même ce qui explique qu'il ait supporté sans se plaindre et peut-être sans trop souffrir ses revers. C'est bien d'un tel homme qu'on peut dire que « la vie est de la même étoffe que les songes ».

Il ne conçut pas tout d'abord cette méthode hardie. Chemin faisant, il vit... il sent... il rêve. Les femmes le préoccupent. Il est Endymion que Diane visite en songe, Pluton qui sur son char ravit Proserpine dans l'Érèbe. Et puis il se marie. Une fille lui naît, et c'est la jubilante *Annonciation aux bergers*. L'enfant meurt, et voici le *Sacrifice d'Abraham*. Et déjà par moments apparaissent des lueurs qui semblent, dans des faits de la vie familière, mettre une phosphorescence lointaine et idéale. Les *Philosophes* du Louvre (1633) en sont le premier manifeste (fig. 246). La *Famille du menuisier* (1638) en est peut-être le chef-d'œuvre. Toute la poésie du foyer, du travail, du bonheur domestique rayonne dans cette page exquise. Rembrandt n'eût-il produit que ces œuvres moyennes, il n'en resterait pas moins le plus grand des maîtres de son pays : son action sur Dou, sur Ostade tient toute dans ces derniers morceaux. Le reste n'était plus imitable. Mais c'est le reste qui est Rembrandt.

Au milieu de ce défilé de Rembrandts matamores, petits-maîtres, grands seigneurs, Arméniens ou Turcs, une gravure célèbre le représente chez lui, en lévite de travail, coiffé d'un vieux feutre à grands bords, assis, le crayon à la main, les coudes sur un livre qui lui sert de pupitre. De son petit œil blanc qui cligne dans son gros masque d'ombre, le front barré d'attention, il vous observe posément, vous interroge et vous pénètre. Et après tant de fantaisies, on est tout à la fois touché par une droiture si édifiante et comme intimidé par une force si impérieuse. Le portrait est de 1648, l'année du *Bon Samaritain* et des *Pèlerins d'Emmaüs*. La *Pièce aux cent florins* est de 1650. Puis, en quatre ou cinq ans, c'est la *Vision de Daniel* (Berlin), le *Noli me tangere* (Brunswick), et les divines estampes : la *Petite Tombe*, les *Trois Croix*, le grand *Ecce Homo* : bref, les œuvres les plus poignantes, les plus incomparables, celles qui semblent créées entre toutes en vertu d'un « décret nominatif de la Providence ».

Notez que la faillite de Rembrandt est de 1656, que Saskia est morte depuis 1642, et que par suite la crise qui explique ces œuvres ne résulte

elle-même d'aucun fait extérieur. La fatigue qui suivit la *Ronde*, le plus grand effort qu'il eût fait pour sortir de lui-même, contribua peut-être à l'y rejeter tout à fait. Il se livre tout entier au démon intérieur. C'est de cette phase de recueillement et de mélancolie que datent presque tous ses paysages. Surtout il exhale dans son œuvre l'obsession de la chair. Les fusées les plus sensuelles, *Vertumne et Pomone*, les *Suzannes* et les *Bethsabés* de Berlin et du Louvre, éclatent parmi les œuvres de la spiritualité la plus tendre, leur répondent et les encadrent.

Peut-être ses rapports avec les Mennonites, cette petite Église indépendante qui repoussait tout dogme et ne conservait en fait de doctrine que l'interprétation personnelle des textes, « vivant, pour tout le reste à leur guise et caprice », furent-ils dans cette évolution le fait déterminant. Peut-être trouverait-on la trace de leurs idées dans ce christianisme particulier de Rembrandt, dans sa conception spéciale de ses rapports avec le Ciel : l'idée d'un Christ consolateur, étranger aux Docteurs et aux Pharisiens, doux aux humbles de cœur, aux affligés, aux pauvres, accueillant l'infini cortège des misérables; celle d'une Providence clémente et miséricordieuse, d'une bonté suprême qui s'incline sur les souffrances, envoie l'ange à *Tobie*, pardonne à l'*Adultère*, se révèle à la *Samaritaine* et se fait connaître aux siens, à ceux qui sont en marche et cherchent, le soir, à l'improviste, à l'heure où l'on est las, comme un compagnon inconnu qui vous rejoint en chemin et vous quitte à l'étape, après avoir rompu le pain, en vous laissant une lumière. Et c'est toute la douceur étrange des Paraboles, la caresse du père qui reçoit l'*Enfant prodigue*, la récompense égale des *Ouvriers de la Onzième heure* : tout ce qu'il y a dans le christianisme de plus irrationnel, de plus sentimental, l'arbitraire divin de la morale de l'amour, ce qui confond les sages, rassure les pécheurs, la notion de la grâce indépendante de tout mérite, du salut sans les œuvres, des droits créés par la souffrance, l'individualisme absolu


Phot. Braun et Cie
FIG. 246. — Rembrandt : Le Philosophe.
(Musée du Louvre.)

des voies de la Providence, tout le vieil enchantement de cette poésie humanitaire qui fait que, dans ce pays protestant, au milieu d'un culte sans images, Rembrandt s'est trouvé être le plus éloquent des peintres religieux, l'auteur de cette divine et immortelle « Bible des Pauvres », qui le place au premier rang des prédicateurs par l'image, pour cette large interprétation familière des textes, qui fait revivre fraternellement le Fils du charpentier au milieu des enfants des hommes.

Par tout ce qu'une telle œuvre a d'inouï, d'individuel et de « lyrique », par ce que l'auteur nous y montre de son tempérament sensuel et cérébral, avide et dégoûté, cassant et faible, religieux d'instinct, sans grande piété; par ce qu'elle tient de l'épanchement et de la confession, par tout ce qu'elle nous apprend sur la sensibilité de l'artiste et son « extravagante tendresse », on s'explique ce qu'on veut dire quand on écrit qu'il n'y en a pas de plus *intime*, c'est-à-dire de plus issue de l'âme et de plus étroitement dépendante de la personne. De là ces habitudes entièrement nouvelles, ce dessin qui paraît l'émanation du sentiment, — ces sujets qui, en ayant l'air de représenter une scène d'histoire, ne peignent en réalité qu'un coin inexploré du cœur, — ce style tour à tour exotique, érudit, somptueux, familier et qui ne répond qu'à l'aspect tout imaginaire sous lequel il plaît à ce songeur d'apercevoir la vie — et enfin ce clair-obscur où nagent ses idées, et qui n'est que la forme expresse de leur « intimité ».

Le clair-obscur. Rembrandt graveur. — Le clair-obscur, dans son essence et son acception premières, n'était qu'un corollaire de la doctrine naturaliste, un moyen d'obtenir dans l'imitation du réel plus de saillie et plus de vie.

Mais Rembrandt n'est pas homme à s'en tenir là. Avec cet instinct de chercheur qu'il tient de son origine leydoise, il ne tarda pas à discerner dans ce procédé de relief un instrument incomparable pour le service de ses vues. On néglige trop chez lui le penchant aux subtilités, à l'allégorie, aux emblèmes, tels que sa *Concorde* de Rotterdam, ses rébus du *Phénix* ou de la *Fortune contraire* (le *Phénix*, qui n'est d'ailleurs qu'un oison déplumé, paraît être une satire des ennemis de l'artiste, un « triomphe de la sottise ou de la médiocrité »), pour ne rien dire ici de ses pièces apocalyptiques. C'est ce goût de l'hiéroglyphe et l'arrière-pensée que Rembrandt transporta dans son emploi du clair-obscur. De sorte que cet idiome inventé pour donner aux choses plus de vérité matérielle, il en faisait dès son début un langage d'idées.

« Tout immerger dans un bain d'ombre, y plonger la lumière elle-même, sauf à l'en extraire après pour la faire paraître plus lointaine, plus rayonnante, faire tourner les ondes obscures autour des centres éclairés, les nuancer, les creuser, les épaissir, rendre néanmoins l'obscurité trans-

parente, la demi-obscurité facile à percer, donner enfin même aux couleurs les plus fortes une sorte de perméabilité qui les empêche d'être le noir », la définition célèbre des *Maîtres d'autrefois* exprime toute la différence et toute la méthode. L'ombre, c'est-à-dire la lumière plus ou moins raréfiée, devient la mère de l'imagination et la créatrice du rêve. La vie change d'apparence. Les couleurs s'évanouissent, les bords s'estompent ou s'effacent, les surfaces, cernées par des traits moins rigides, tressaillent, toutes choses paraissent plus indécises et plus flottantes, empruntent au demi-jour une existence moins fixe et plus capricieuse. Il ne faudrait pas réduire Rembrandt à cette formule. Il n'en est pas moins vrai que l'ombre intelligente demeure le milieu favori de ses opérations et la subtile complice de toutes ses recherches. C'est elle qui, dans cet art composite, se charge d'éteindre les dissonances, de tout harmoniser et de tout assourdir. C'est elle qui situe poétiquement les choses, éloigne, rapproche, approfondit et qui, en répandant sa cendre sur les coins, les détails superflus, n'en laisse subsister qu'une âme, une palpitation d'atomes qui collaborent mystérieusement à la vie de l'ensemble. A sa faveur se lient mille relations insaisissables. Ce royaume de la lueur, ce monde de l'impalpable et du crépusculaire, cet éther incolore qui rôde autour des choses se peuple d'une vague attente de miracles et, sous ce jour spécial, s'anime de l'aspect que lui prête ce génie enclin aux doubles vues. Si la peinture est l'art d'exprimer l'invisible par le visible, personne n'a découvert plus de choses dans la nature que cet enchanteur. « Le merveilleux, dit Faust, nous enveloppe et nous entoure, il nous abreuve comme l'atmosphère ; nous ne le voyons pas. » Rembrandt nous ouvre les yeux sur ce côté obscur. Nul n'a plus élevé en nous, par la conscience du mystère, le sentiment de la vie.



Phot. Stoedtner.

Fig. 247. — Rembrandt : Les Trois arbres (eau-forte).

Pour la couleur, que devient-elle au milieu de pareils soucis ? Ce charme des écoles éprises des apparences sensualistes de la nature est celui dont les maîtres qui visent plus loin ou plus haut font généralement le moins de cas. Le premier effet du clair-obscur sur la palette est un effet

décolorant. Pas de teinte qui résiste à un pareil régime. Le peintre, dans la plupart des cas, en arrive à ne différer qu'à peine du graveur.

Les eaux-fortes de Rembrandt sont pour les connaisseurs le meilleur de sa gloire. On se tromperait si l'on n'y voyait qu'un accessoire et une distraction en marge de son œuvre. Pour ce compatriote de Lucas de Leyde, ce ne serait pas trop dire que, à côté de sa production courante, ses estampes constituent son effort et son intérêt principal. A considérer certaines pages comme le *Portrait de Six*, le *Coppenol*, le *Docteur Faust* et surtout la *Pièce aux cent florins* (fig. 248), qui n'a pu exiger à elle seule moins de six mois de travail, on se prend à penser que c'était là pour l'artiste le langage préféré, celui qu'il employait pour dire ce qu'il sentait de plus intime, de plus original, et ce qui lui tenait le plus à cœur. Je ne puis songer à faire ici une étude, si brève soit-elle, sur ces œuvres inimitables, depuis les *Gueux* et les croquis du début, où la pointe se joue avec la liberté du crayon de l'esquisse, jusqu'aux portraits gravés et aux paysages de la grande période (1640-1650), et jusqu'aux pièces les plus fameuses de l' « Évangile de Rembrandt ». Je me borne à observer que, au point de vue de son art, c'est là peut-être ce que l'artiste a produit de plus complet. Il est tout entier dans ces morceaux, qui jouent dans son œuvre le même rôle que les Sonates pour piano dans celle de Beethoven. A cet égard, les *Trois croix* ou le *Jésus guérissant les malades* (la *Pièce aux cent florins*) demeurent peut-être les œuvres rembranesques par excellence. Qui ne se rappelle l'antithèse qui oppose, autour de la figure mystérieuse du divin thaumaturge, la bande ironique des Pharisiens et des docteurs jaloux au cortège suppliant des humbles et des misérables? Le contraste est puissant, et l'effet dramatique en est encore accru par la trouvaille de génie, celle de l'artiste et du penseur qui a su exprimer sans aucune ombre la sécheresse des savants et des sages, pareils à des « sépulcres blanchis », réservant en revanche toutes les caresses de sa pointe aux malades et aux souffrants, au cul-de-jatte confiant, au paralytique étendu sur sa natte, à l'aveugle guidé par une vieille infirme, au blessé, brouetté sur un grabat, à toutes les formes de la tendresse et de la souffrance humaine. Une telle pièce résume toutes les audaces de Rembrandt, toute sa religion, tout son cœur, tout son art du clair-obscur. On l'a dit : cet effet puissant et magnifique n'aurait pu être traduit en peinture avec le même bonheur, et Rembrandt a réservé la plus complète et la plus belle de toutes ses idées pour l'art qu'il préférait et dont il demeura le « Maître » (Ch. Coppier).

Coloriste, Rembrandt l'est pourtant, mais à sa manière qui n'est celle d'aucun autre parmi les princes de la palette. Une toile de lui est une toile sourde et presque monochrome, de ton fort, de nuance indécise, sérieuse et sans sourire. On sent pourtant que cette œuvre timide est une œuvre

impérieuse, et que cette page discrète marque sur la muraille avec autorité. On voit que cette couleur éteinte ruisselle de parcelles ardentes, que cette morne gamme est au diapason des œuvres les plus exaltées et ne paraît tenue dans les notes basses du registre que par la volonté de dire quelque chose de plus important et de plus solennel.

Alors, sur cet amas de nuances douteuses, les rares notes pures éparses çà et là, mais aux points décisifs, prennent un éclat de pierres précieuses. Parfois ce n'est qu'une buée légère, une expiration colorée,



Phot. Stoedtner

Fig. 248. — Rembrandt : Jésus guérissant les malades, estampe dite : la Pièce aux cent florins.

comme l'imperceptible lilas et le rose mourant de la robe du Christ des *Pèlerins d'Emmaüs*. Ou bien c'est, aux pieds de Suzanne, dans le crépuscule accablé du tableau de Berlin, la tunique de soie sanglante qui exhale vers le soir son furieux cri de rut; c'est l'orangé troublant de la robe de la *Femme de Putiphar*. Qu'est-ce à dire, sinon que de la couleur, comme de la forme et de la lumière, cet idéologue se sert selon ses pensées de derrière la tête, et qu'en cela comme en toute chose, la raison de son langage dérive du sentiment et de ce que, faute de mieux, nous appelons son intimité?

Les dernières oeuvres. Les Syndics (1661). — Les *Syndics des drapiers* (Amsterdam) sont la page classique de Rembrandt (fig. 249). Elle

résume, au bout de sa carrière tourmentée, la somme de ses expériences et de ses certitudes.

Pensez à cinq ou six portraits supérieurs, et figurez-vous-en la réunion savante et ingénieuse dans un même cadre. Le résultat est si parfait qu'on le dirait tout naturel, si limpide que l'œuvre paraît calme, et qu'on ne voit pas d'abord combien elle est impétueuse. Ce sont quelques bourgeois discutant leurs affaires, assis ou demi-levés autour d'une table à tapis rouge. Ils vivent sans gesticuler, ne parlent pas et sont parlants.



Phot. Hanfstaengl

Fig. 249. — Rembrandt : Les Syndics des Drapiers.
(Musée d'Amsterdam.)

On se demande où réside l'art dans un morceau de données si communes et si peu frappantes. On ne sent qu'à la réflexion ce qu'il fallait de cœur et de génie pour s'intéresser plastiquement à cette séance de bureaucrates et faire d'un tel sujet la matière d'un chef-d'œuvre. On découvre que tout est créé dans cette scène sans fiction, que tout y est fait d'emportement, que pas une couleur n'y est réellement ce qu'elle paraît être : les blancs sont inondés de bistre, les noirs brûlent de transparences rousses, et la clef de toutes ces ardeurs est au centre, ce prodigieux tapis fait de vermillons purs écrasés au couteau, et dont l'écarlate irradie à travers toute la toile et mesure la fièvre du cerveau à l'heure où l'œuvre fut conçue et la fougue de la main pendant l'exécution.

Le *Portrait de famille* (fig. 250) de Brunswick (1667), ou la *Fiancée*

juive d'Amsterdam (1668), ont plus de feu encore et de simplicité. L'artiste dans ces pages suprêmes semble pris d'une sorte de « furia picturale ». L'esprit décoratif de la *Ronde* le domine, mais ses méthodes changent. Le clair-obscur s'évanouit. Les figures immobiles nagent en pleine lumière sur des fonds incertains. Les accessoires, les étoffes, les objets que le virtuose mettait à ses débuts toute son adresse à imiter, deviennent les éléments d'on ne sait quelle féerie ; on dirait des écrins,



Phot. Bruckmann.

Fig. 250. — Rembrandt : Portrait de famille.
(Musée de Brunswick.)

des coulées d'or et de joaillerie sur des velours et de la pourpre. Les formes sont tantôt indiquées, cernées à peine par le trait de l'esquisse, tantôt étudiées à fond, ménagées à l'extrême. La touche elle-même est heurtée, fougueuse ou contenue, martelée, écrasée, plus loin fondue, légère, fluide, pleine de contrastes obtenus par la brosse, le couteau ou les égratignures de la hampe du pinceau. Nulle part, plus que dans ces œuvres puissantes et anormales, l'artiste n'est parvenu à atteindre l'éternel objet du poète, la transformation des apparences et de la vie.

Il n'interrompt pas davantage le journal historié de ses confidences, le poème de sa vie sous forme biblique ou antique. La délivrance d'Israël, le salut d'un peuple par une femme, le triomphe du juste opprimé, tout ce beau roman messianique : le *Retour de l'Enfant prodigue dans la maison*

du père (Ermitage) (fig. 251), et la *Bénédiction des enfants de Jacob* (Cassel), et les ennemis des « élus », la *Folie de Saül* (La Haye), et *Pilate se lavant les mains* (Berlin), et les grands vieillards inspirés, l'*Homère* de La Haye, le *Saint Mathieu* du Louvre, voilà les dernières images qui hantent son imagination.

L'idéalisme le plus complet règne sans partage dans ces œuvres. Les statures grandissent. L'action est nulle. Le décor, l'entourage, le moment disparaissent. La lumière se généralise, tout se simplifie et s'embrase. Une passion croissante pour les ardeurs du ton s'empare du peintre sexagénaire. De la couleur, il fait sa dernière abstraction. Sur son portrait du Louvre, sa palette n'est plus chargée que de deux tons : une laque sanglante et du jaune. Ses méthodes deviennent tout à fait inouïes. La moitié de la toile est à peine frottée. Par places, des îlots, des caillots de matière sur de la matière agatisée et durcie à l'état de marbre, et où les objets apparaissent moins peints que sculptés ou ciselés (*l'Homme au casque*, Berlin). Sur ces lourdes constructions, la main agit tantôt avec emportement, tantôt avec de telles souplesses que le vieux magicien, qui touche d'un côté à Titien par l'exaltation de l'effet, de l'autre rejoint presque Michel-Ange par la grandeur de la forme et le mystère du modelé.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 251. — Rembrandt : Le Retour de l'Enfant prodigue. (Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

L'influence de Rembrandt. Fabritius, Maes, etc. — L'apparition de ce personnage extraordinaire fit une émeute dans l'école. Il tourna un peu toutes les têtes et la jeunesse en masse accourut dans son atelier. Il se faisait payer fort cher et en tirait de gros revenus. Il y eut des

mécomptes. Mais à y regarder de près, on verra que la question est double et que l'action de Rembrandt, si elle a échoué où on la cherche d'ordinaire, n'en a pas moins eu ailleurs les conséquences les plus fécondes.

Tout d'abord, comme chef d'école (il l'était à vingt ans), depuis 1627 à Leyde, puis à Amsterdam à partir de 1632, il joua un rôle décisif. Chaque fois qu'on rencontre en Hollande une scène biblique traitée d'une certaine façon, un tableau à turbans et à pantalons turcs, il y a fort à parier que Rembrandt a passé par là. C'était le moment où « hors de Rembrandt, il n'y avait pas de salut » (Houbraken). Il ne manquait pas de talents dans cette nuée de néophytes. Jan Lievens (1607-1674), Govaert Flinck (1615-1660) et Ferdinand Bol, un talent bourgeois auquel on a eu l'idée absurde d'attribuer la *Ronde de nuit*, n'étaient pas les premiers venus (fig. 252). Gerbrandt van den Eeckhout (1621-1674) approche quelquefois du sentiment du maître. Mais en tant que poète, celui-ci n'a vraiment qu'un fils, fils tardif et charmant, le bizarre Aert van Gelder (1645-1722). Et nous ne savons pas ce que furent les œuvres de son fils selon la chair, l'enfant de Saskia, ce Titus van Ryn (1641-1668) dont nous voyons quelques peintures mentionnées dans l'inventaire de l'atelier de son père. Il est probable que plusieurs d'entre elles continuent de figurer sous le nom de Rembrandt. En fait, la descendance de Rembrandt, son véritable esprit sont à chercher ailleurs; et son action, contestable si on persiste à la poursuivre dans l' « histoire », devient admirablement souple, riche et vivante dans le domaine du « genre ».



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 252. — F. Bol : Le Songe de Jacob. (Musée de Dresde.)

En ce sens, pour ne parler que de ses élèves directs, le plus grand, du moins le plus « artiste », et l'un des maîtres les plus exquis de tout le siècle, est ce Carel Fabritius, de Delft, tué malheureusement en 1654 dans l'explosion d'une poudrière. Son acte de naissance, récemment découvert, est de 1610. Ses rares peintures sont les joyaux de l'école. Le *Chardonneret* (La Haye) semble un morceau fait d'hier : il pourrait être de Manet (fig. 255). La *Sentinelle* (Schwerin), avec son coup de soleil sur la craie de son mur, est le triomphe de ce que Decamps a cherché toute sa vie. Un second Fabritius, Bernard, en conserve le secret dans ses jolis tableaux (*Pierre dans la maison de Corneille*, Brunswick, fig. 254). Mais leur esprit revit surtout dans une œuvre que nous retrouverons, la plus parfaite sans doute qui existe en Hollande, celle du merveilleux Vermeer.



Phot. Bruckmann.

Fig. 255. — Carel Fabritius : Le Chardonneret. (Musée de La Haye.)

Ce groupe reste toutefois un peu exceptionnel par l'aristocratie des vues. Au contraire, en un sens beaucoup plus hollandais, Rembrandt inspira l'œuvre de Nicolas Maes (1632-1693). Un coin de chaumière où il y a de l'ombre avec un filet de jour, une table, une miche, une cruche, deux écuelles, une vieille les yeux clos, les mains jointes, une prière sur les lèvres (le *Bénédicité*, Amsterdam) : une puissance de ton, une beauté de matières un peu pulvérulentes, une grandeur d'expression dans les choses les plus humbles, ce n'est là, à vrai dire, que le sentiment de Rembrandt, sa poésie biblique dépouillés de leur costume d' « histoire » et appliqués directement à l'existence vulgaire.

Or, ce sentiment rembranesque du sérieux, du prix infini de la vie, la Hollande tout entière s'y était déjà convertie. Par ordre de naissance, dans cette admirable lignée des petits maîtres hollandais, Adrien van Ostade vient le premier en 1610 ; Gérard Dou naît en 1613, Terborch en 1617, Isaac van Ostade en 1621, Steen en 1626, Metsu et Pieter de Hoog en 1630 ; Vermeer et Maes arrivent les derniers en 1632. Songez maintenant qu'en Flandre Téniers naît en 1610, Brouwer quatre ans plus tôt. Entre les deux écoles, toute la différence est celle d'un esprit, et cet esprit est celui de Rembrandt. Ces caractères d'intimité, d'attention, de sympathie, que l'on prend pour des qualités de race ou de terroir, c'est Rembrandt qui en a l'initiative et le mérite ; ils n'existent pas avant lui,

ils disparaissent après lui. Et l'on pourrait en dire autant du paysage.

Ce n'est pas tout. La formule même de cette intimité, l'organisation hollandaise d'un tableau, la nature de son effet et de son pittoresque, tout cela procède de Rembrandt et ne date que de lui.

Peinture *concave*, a-t-on écrit de cette peinture hollandaise : on veut dire qu'elle se compose d'orbes circulaires décrites par l'ombre et la lumière autour d'un centre déterminé par l'intérêt, qu'elle a une profon-



Phot. Bruckmann.

Fig. 254. — Bernard Fabritius : Pierre dans la maison de Corneille.
(Musée de Brunswick.)

deur, qu'on y entre, qu'on y circule, qu'on y habite, qu'on y mesure l'espace du cadre aux horizons. Seulement, ce n'est l'art hollandais qu'à partir d'un certain moment. Hals et toute son école peignent à plat, en superficie et comme à fleur de toile. Ces décorateurs n'entendent rien à cette science de l'enveloppe aérienne, de la grandeur dans les lignes fuyantes, qui est la grammaire de Rembrandt et des peintres issus de lui.

La conséquence est double. Au point de vue de la couleur, le tableau se définit d'une manière toute nouvelle. L'effet se circonscrit, la gamme se fait plus sourde, le ton moins évident, plus habituellement transformé, au point que sa nature colorante devient à peu près secondaire, sa qualité lumineuse inversement très importante, et qu'on finit par ne plus sauver

dans le clair-obscur que les *rapports* abstraits des couleurs évanouies. Ce langage a un nom, c'est la science des *valeurs*. Il va sans dire qu'une telle pratique laisse beaucoup à faire à l'interprétation et que dans la façon de choisir, de doser le clair et l'obscur, de conserver le ton ou de le noyer dans l'ombre, il y a place pour une infinité de tempéraments et de sensibilités diverses.

Deuxième corollaire. Dorénavant, et grâce à Rembrandt, il existe en peinture, pour le rendu de la vie, un principe spirituel, une atmosphère émue qui vient baigner les choses et leur donner du prix. Il se mêle à l'imitation un élément imaginé, une part d'originalité qui en fait tout le charme. A côté de telles images, toutes les autres semblent manquer de fond, décousues, un peu plates. Ce charme d'un Vermeer ou d'un Pieter de Hoogh, analysez-le bien : c'est comme une vapeur de l'Évangile de Rembrandt, sa vision de la vie, son sentiment profond de la dignité humaine, transposés dans le train ordinaire des choses et devenus le trésor des plus humbles esprits.

III. LES PETITS MAITRES

École de Haarlem. Adrien van Ostade, Terborch. — A Haarlem, vers 1625, la situation pittoresque était loin de se dessiner dans un sens national. Le grand élève de Hals est Adrien Brouwer, le créateur du « genre » flamand. Les premières œuvres d'Adrien van Ostade (1610-1685) n'annoncent qu'une doublure de Brouwer.

C'est sur ces entrefaites qu'Ostade eut connaissance d'une eau-forte représentant l'*Annonciation aux bergers* et la reproduisit dans un tableau de Brunswick. La gravure était de Rembrandt. Dès lors, sa voie était trouvée. Les chefs-d'œuvre d'Ostade au Louvre, l'*Intérieur de chaumière* (1642) et le *Maître d'école* (fig. 255), seraient de même inexplicables sans la *Famille du Menuisier*. Tout s'illumine et se dore. Une chaleur inconnue se répand et se dégage. Tel est le miracle de Rembrandt. Il a communiqué aux autres sa « folie de bonté », le « lait de la tendresse humaine ».

Autre trait hollandais. Le tableau de Van Ostade est en général moins peuplé que le flamand. Moins de bruit, de noces, de kermesses, de ces actions collectives où l'individu ne compte pas. Le « genre » tend au portrait. De là ces innombrables petits sujets de caractères, ces demi-figurines de quelques pouces carrés, souvent placées à la fenêtre à la manière de Gérard Dou : le *Vielleux*, le *Rémouleur*, le *Savetier*, le *Colporteur*, le *Boulanger*, puis le *Tabellion*, l'*Avocat* et l'*Arracheur de dents*, toute la société défilant dans le cadre d'une lucarne. Ces panneaux d'un affectueux humour appelaient l'eau-forte et l'album. Publiés vers 1750

par notre Bernard Picard, ils eurent leur action sur Chardin et Boucher.

Mais le grand personnage du groupe est Gérard Terborch, de Deventer (1617-1681). C'est à la vérité un esprit fort indépendant, d'éducation et de tenue à faire figure partout et à se suffire à lui-même. Grand voyageur, grand curieux, ayant parcouru l'Angleterre, peut-être l'Italie, suivi en amateur le congrès de Münster, poussé jusqu'en Espagne et peint Philippe IV à Madrid, il revient, à quarante ans, riche d'expérience et sans avoir perdu la tête une minute. Il est capable, avec une aisance apparente et une désespérante égalité de réussite, de peindre une grande scène historique à quatre-vingt-dix personnages (le *Congrès de Münster*, Londres, 1648) ou bien l'intimité de la *Leçon de lecture*. Les petits portraits en pied, surtout les portraits d'hommes, dont le plus beau de tous est peut-être celui de Londres, sont ce que la Hollande a produit en ce genre de plus aristocratique et de plus raffiné. Un homme qui peint les choses aussi bien que les gens, qui sait rendre un costume aussi bien qu'une physionomie, qui peut tirer parti d'une mode comme Hals, qui froisse un satin comme Van Dyck et qui a consulté Velázquez et Rembrandt, sans qu'on soit tenté de le mettre à la suite de personne, un tel homme est ce qui s'appelle un esprit distingué.



Phot. Alinari.

Fig. 255. — Adrien van Ostade : Le Maître d'école.
(Musée du Louvre.)

L'observateur est sans rival. Moins « artiste » que Vermeer, moins « peintre » que de Hooch, il nous renseigne mieux qu'eux sur le train de son siècle. De dix ou quinze ans leur aîné, il a eu le temps d'assister à une évolution des mœurs que ses cadets n'ont vue que tout à fait accomplie. Il tient encore à la génération de la guerre, à l'époque où le militaire détient les premiers rôles. Officiers, soudards, estafettes, il nous

dépeint surtout les délassements du soldat et ses plaisirs auprès des belles. Les types sont surprenants de réalité et de vie. Comparés à tous leurs pareils de toutes les autres écoles, ils étonnent par la minutie et par la plénitude de la définition. Voyez au Louvre le Falstaff ventru qu'on nomme le *Galant militaire*, à Amsterdam le jeune officier familièrement assis dans la chambre de deux demoiselles, dont l'une baisse les yeux dans son verre, et qui donne à la seconde, qui écoute sans trop d'embarras, ce que le graveur Wille appelle par euphémisme un *Avis paternel* (fig. 256).

Plus tard, la société se range, le soldat cède au professeur, au maître de musique et de belles manières. Les femmes, leur toilette, leurs passe-temps à l'intérieur, le concert (fig. 257), la collation, le billet écrit ou reçu, une oisiveté de bon ton, jamais plus de deux ou trois figures à la fois, pas de gestes, pas de *sujet*, rien pour la curiosité, beaucoup pour l'imagination, en voilà assez pour suffire aux investigations patientes de ce grand peintre.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 256. — Terborch : L'Avis paternel.
(Musée d'Amsterdam.

Et toujours ce dessin mystérieux, insaisissable, exact et évasif, qui ne se définit pas et qui définit tout, ce style impassible et circonspect qui expire sur le bord des choses et met tout son esprit dans son anonymat. La peinture vaut le dessin. Elle est d'un émail si léger, si mince et homogène, si prodigieusement coloré avec peu de couleur, que tout tableau de « genre » moderne fait en comparaison, comme l'a dit Fromentin, l'effet d'une image, d'une chose sans profondeur qui s'aplatit et se découd. Ce mandarin si détaché, ce subtil amateur de vie, ce peintre de la femme chez elle et observée à son insu est le type accompli du peintre de mœurs. Son œuvre si impersonnelle, si dénuée d'éléments moraux, de philosophie, d'émotion ou de littérature, est cependant une de celles dont le charme s'épuise le moins, tant elle conserve, dans la fidélité de la reproduction, la grâce et le mystère de la vie.



Phot. Hanfstaengl.
Fig. 257. — Terborch : Le Concert.
(Musée de Berlin.)

Les Leydois : Gérard Dou, Metsu, Jan Steen. — A Leyde, naturellement, l'influence de Rembrandt est beaucoup plus active. Il y vécut toujours jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Il y était une gloire locale. C'est alors qu'il forma ses deux premiers élèves, Jean Lievens et Gérard Dou (1613-1675).

De son vivant, Gérard Dou a été sans comparaison le peintre le plus en vue et le plus cher du pays. Nous sommes bien revenus de cette admiration. L'incroyable fini des peintures de Gérard, la minutie à perte de vue, l'imitation futile et stupéfiante des riens, tout cela nous ennuie. Il faut comprendre ce qu'une telle déférence pour la réalité avait à sa date de charme et d'originalité. C'était la réhabilitation de la vie domestique, et le lustre de l'exécution, son perlé de miniature semblaient autant de signes du prix nouveau des choses. Et puis, dans la peinture de « genre », telle que Brouwer venait de la rajeunir avec génie, Gérard faisait entrer la politesse, l'honnêteté. Il est beaucoup plus pur que Dirck Hals ou Terborch. La *Jeune mère* de La Haye (1658), la *Femme hydropique* du Louvre (1663), la *Jeune fille au clavecin* (Dulwich) doivent beaucoup de leur charme à la suavité de leurs peintures bourgeoises.



Phot. Hanfstaengl.
Fig. 258. — Gérard Dou : Portrait de la mère de Rembrandt.
(Musée de Berlin.)

De là l'importance de Gérard. Il fut le disciple et le camarade de Rembrandt à l'heure

où Rembrandt fermentait de tout son idéal. Les deux jeunes gens partageaient le même atelier et se servaient des mêmes modèles. La famille de Rembrandt posait également pour Dou (fig. 258). Presque aucune différence entre le *Peseur d'or* de Rembrandt (Berlin, 1627) et un tableau de Gérard. Cet art de circonscrire, de concentrer le sujet, de l'organiser en profondeur autour d'un foyer rayonnant, Dou le perfectionna pour la peinture de « genre ». Ses innombrables effets de nuit étoilés d'une chandelle, l'admirable *École du soir* du musée d'Amsterdam, sont devenus classiques. Et tandis que Terborch n'a formé qu'un élève, le médiocre Peter van Anraadt, on en compte une troupe entière issue de Gérard Dou : Dominique Van Tol, Abraham de Pape, le délicieux bonhomme Quirin Brekelenkam et enfin Gabriel Metsu (1630-1667.)



Phot. Bruckmann.

Fig. 259. — Metsu : L'Enfant malade.

(Ancienne collection Steengracht.)

Metsu est un des peintres exquis de son pays. L'événement de sa courte vie (il est mort d'une opération manquée, à trente-sept ans), ce fut, à vingt ans, d'entrer à Amsterdam dans le cercle de Rembrandt, le Rembrandt supérieur de 1650. Pour quelques mois, il fut en danger; heureusement, il revint à lui. Son œuvre, quoique peu étendue, a plus de variété que celle de Terborch. Elle part d'un génie plus spontané et plus aimant. Cette nuance sentimentale est le propre de cette jolie âme. De là ces pages ravissantes : le *Chasseur* (Amsterdam), l'*Enfant malade* (Ancienne collection Steengracht; fig. 259), ou la *Visite à l'accouchée* (Ancienne collection Kann, 1661), la plus importante de ses œuvres, une des plus belles de l'école par l'intimité tendre, l'unité du travail et la fidélité indescriptible du détail.

Mais le plus grand de ces Leydois, et le plus considérable des petits maîtres hollandais, c'est ce calomnié, complexe et multiple Jan Steen (1626-1679).

Ce gendre de Van Goyen a mené une vie agitée entre Leyde, La Haye et Haarlem, toujours pressé d'argent, laborieux, négligé. Il cherchait à se remettre à flot en faisant des affaires, les faisait de travers, achetait une brasserie, la revendait à perte et tenait enfin un cabaret, d'où la légende de son ivrognerie.

C'était un grand original. Fait très rare en Hollande, il était catholique. Ce prétendu débraillé a des côtés mystiques (voir, fig. 260, ses *Pèlerins d'Emmaüs*, si curieux, à Amsterdam, avec un effet de « vision » presque à la Rossetti). C'était un ignorant, mais personne en Hollande ne s'est plus occupé d'*Erésychton*, d'*Antoine et Cléopâtre*, de *Scipion*. Son dessin est souvent banal, sa couleur fade. Bref, Steen a les défauts d'un artiste pressé, non seulement par le besoin, mais avant tout par les idées, et qui peint à la diable parce qu'il a beaucoup à dire.



Phot. Bruckmann.

Fig. 260. — Jan Steen : Les Pèlerins d'Emmaüs.
(Musée d'Amsterdam.)

En effet, parmi ces petits maîtres où il y a des observateurs, des dilettantes, des « artistes », Steen est un humoriste, un satirique, un moraliste. Il ferait penser à Hogarth ou à Greuze, avec un sens de la beauté que n'a jamais eu le premier et un sens de la vie qui manque souvent à l'autre. Il a une vision violente des laideurs et des vices, impliquant par elle-même un jugement moral. Le monde lui apparaît comme une comédie en action, et son œuvre, au milieu de la placide Hollande, détone par la turbulence, la foule des personnages et leur agitation.

Nul en Hollande n'a donné de la vie une image plus complète. Et quand on a fait la part des *Noces*, *Kermesses*, *Jeux de boules* et autres articles de commerce, il reste que cette image est grave, recueillie. Il y a



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 261. — J. Steen : La Saint-Nicolas. (Musée d'Amsterdam.)

dans son œuvre un poème domestique et un cycle complet de la vie de famille. *La Saint-Nicolas* d'Amsterdam est un des plus précieux joyaux de toute l'école (fig. 261). Houbraken parle d'un tableau disparu, les *Funérailles d'un Quaker*, la seule allusion faite à la mort par tous ces peintres de la vie.

École de Delft : Pieter de Hoogh, Jan Vermeer. — A Delft enfin, se formait un dernier groupe, et le plus intéressant de tous. Si Haarlem est plus « portraitiste » et plus physionomiste, Leyde plus intellectuelle ou plus sentimentale, Delft est la ville des stylistes. C'est là qu'a vécu Fabritius. Il manquerait quelque chose à notre idée de la Hollande sans les œuvres de Pieter de Hoogh (1669-1677), de Rotterdam.

Celui-ci est encore un pauvre, un obscur. Faute de pouvoir vivre de sa peinture, il s'en-



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 262. — Pieter de Hoogh : Intérieur. (Musée de Lille.)

gage comme domestique chez un amateur décavé, un certain M. de la Grange qui vivait à Delft et pour qui il faisait des tableaux. Là il connut Vermeer. Il y passa les dix années supérieures de sa vie, s'y maria et perdit sa femme, et vint mourir à Amsterdam à quarante-sept ans, deux ans après Vermeer qui n'en avait pas quarante-trois.

Nulle part le principe spécial de l'école, l'absence de sujet, d'anecdote, de tout ce qui dans un tableau s'extrait et se raconte, ne se trouve plus explicite que chez ces peintres admirables. Tout Pieter de Hoogh se réduit à trois ou quatre thèmes, qui sont tous des thèmes d'intérieurs; même quand ils se passent en plein air, la vue y est toujours bornée par des murailles et des pignons. Le cadre y est uniformément celui de la vie domestique, de la vie humblement bourgeoise dans ses meilleurs tableaux, plus tard de la vie élégante dans les tableaux un peu convenus de la dernière manière, refroidie par des glacis bleuâtres. Les figures y comptent à peine comme accidents dans la lumière ou la demi-teinte, et n'ont par suite ni la valeur d'un type vivant, comme le *Soudard* de Terborch, ni l'émouvante profondeur des *Fileuses* de Maes. Il fallait donc que le peintre inventât, à côté ou autour du sujet, un autre sujet moins visible, qu'il dégageât de la nature un nouvel élément, le fixât et en fît la matière de son œuvre. Ce principe, c'est, pour Pieter, ce qu'il y a de plus fluide, de plus impondérable : l'analyse de l'atmosphère, le portrait de l'espace aérien compris entre quatre murs diversement éclairés.



Phot. Bruckmann

Fig. 265. — Pieter de Hoogh : La Collation.
(National Gallery, Londres.)

Ainsi tout devient fiction, tout est art et choix personnels dans ces œuvres d'où la personne semble à peu près absente. Comme chez de Hoogh la perspective est délicatement éloquente ! Comme l'ombre se fait

chaleureuse, invitante! La lumière, presque toujours, vient du fond, soit d'un seul flot, en nappe d'or, soit d'une façon plus rare, par un mince couloir, souvent par une porte qui s'entre-bâille sur une seconde chambre ou sur un canal éclairé. Grâce à cette inversion singulière, à l'extrême recul du foyer lumineux, tout prend un aspect imprévu, se compose en



Phot. Bruckmann.

Fig. 264. — Jan Vermeer de Delft : Vue de Delft.
(Musée de La Haye.)

profondeur aussi rigoureusement qu'on le fait ailleurs en étendue, avec une poésie de nimbe autour des choses.

Mais en cet art du clair-obscur, avec son œil exquis et tout imprégné d'or, Pieter n'est qu'un diminutif et comme une moitié de Vermeer.

Celui-là, ce Vermeer ou van der Meer de Delft (1632-1675), est le styliste, l'artiste par excellence. De tous ces petits maîtres hollandais, aucun dans une œuvre plus réduite (on ne connaît pas de lui plus de quarante tableaux) n'embrasse plus de genres et ne s'y montre plus accompli. N'eût-il fait que les deux paysages de La Haye (fig. 264) et de la collection Six, il n'en serait pas moins un des peintres étonnants du siècle. Le *Jésus chez Marthe et Marie* (Collection Coats, château de Scarmorlie, Écosse) est sans

doute le plus beau tableau religieux de l'école, avec une grandeur d'attitudes et une noblesse de rythme que Rembrandt n'a jamais atteintes. Et sans doute la *Toilette de Diane* (La Haye ; fig. 265) n'est pas le *Concert champêtre* du Louvre et la *Courtisane* de Dresde n'est pas le *Concert* du Pitti : ce sont pourtant des œuvres sœurs, les seules produites en Hollande en vue de la beauté, sans autre but que d'être « des objets de joie éternelle ».



Phot. Bruckmann.
FIG. 265. — Jan Vermeer de Delft : Diane et ses nymphes. (Musée de La Haye.)

Si l'on ne pensait qu'au contenu intelligible de ses ouvrages, Vermeer serait le plus pauvre des artistes. Personne, en apparence, n'y a mis moins du sien. La moitié de ses tableaux ne présente qu'une demi-figure, invariablement féminine, à peu près au quart de « nature » : rien de plus, et cela suffit à nous émerveiller.



Phot. Bruckmann.
FIG. 266. — Jan Vermeer de Delft : La Laitière. (Musée d'Amsterdam.)

Cet art est fait d'abord d'une noblesse de silence. La vie s'y exprime sans gestes, en attitudes neutres, d'une telle simplicité ou d'une telle signification, que chaque figure semble créée pour ce qu'elle fait, et demeurer ainsi pour toute l'éternité. C'est ensuite une beauté d'atmosphère et de ton, une modulation des valeurs, une gamme tellement limpide et tellement exacte, que toute autre peinture, auprès de celle-là, s'écroule et révèle une faiblesse. La lumière *blanche*, le véritable jour solaire dans ce qu'il a de plus touchant et de plus positif, cette pure joie du regard est tout

l'enchantement de Vermeer. Aucune altération, aucune métamorphose des objets et du ton : rien que cette enveloppe déliée, ce fluide incolore qui nuance toutes choses, les perle et les argente. Cet œil plein de gris diaphanes est celui des purs coloristes. Le *Peintre dans son atelier* (Vienne, collection Czernin, pl. V), avec son apparence de placidité et de relief presque stéréoscopique, est une chose dont on chercherait en vain la pareille dans toute la peinture.

C'était l'âme la plus mélodieuse de sa race, un des cœurs d'artistes les plus purs, les plus délicatement émus. Tout lui était art et musique. Dans ce praticien irréprochable semble revivre l'âme des potiers de son pays. Cet éclat de faïence des intérieurs de Hollande, ces carreaux de blanc laiteux à dessins de bleu tendre, ce décor ingénieux des vaisselles de Delft, tel est le charme inspirateur des tableaux de Vermeer. De là cette pâte onctueuse, prodigieusement diversifiée, tantôt lisse, tantôt grenue, raboteuse, la plus « plastique » qui existe et la plus exercée à rendre les substances différentes des objets et des corps. De là cette géométrie toute particulière, ce goût des perspectives hautes, des intersections nettes, cette division inédite de l'espace qui font le rythme original de chacun de ses tableaux. Ce point de vue de l'arabesque, de la « tache » décorative, voilà l'idéalisme personnel de Vermeer, la part d'invention dont il relève ses ouvrages. Il observe le réel avec autant d'amour que Metsu; il met quelquefois dans le geste d'une laitière (fig. 266) autant de sérieux et de grandeur que Millet. Et cependant il compose avec autant de liberté que s'il traitait un ornement. C'est ce qui donne à ses peintures ce je ne sais quoi de lointain, ce charme voyageur qu'expriment si souvent chez lui les cartes et les mappemondes, ce goût de l' « art pour l'art » que les céramistes de Delft avaient emprunté à l'Orient et qui met encore aujourd'hui dans toute maison hollandaise un parfum du Japon.

IV. PAYSAGE ET NATURE MORTE

Avant Ruysdael. Jan van Goyen (1596-1656). — En Hollande le paysage est presque une forme du patriotisme. J'ai parlé plus haut des plus anciens paysagistes : Esaias van de Velde, Pieter Molyn, Segers. Mais le trait spécial du paysage hollandais, l'idée de traiter le pays comme un individu, d'en faire le portrait, apparaît pour la première fois avec Jan van Goyen.

C'était bien une idée à naître dans une cervelle leydoise, dans une de ces têtes subtiles d'où sort, dans cette école, toute idée un peu rare. Un nerveux, un inquiet, un génie impatient, simplificateur par essence, qui commence par essayer de trois ou quatre maîtres, passe en France,



Phot. Hanfstaengl.

JAN VAN DER MEER. — LE PEINTRE DANS SON ATELIER

(Collection Czernin, Vienne)

Librairie Armand Colin. Paris.

revient à Haarlem, puis à Leyde, puis à la Haye, se lance dans les affaires, spécule sur les terrains, les maisons, les tulipes, s'y ruine et finit par mourir insolvable, — telle est cette figure de rêveur, d'artiste, de poète.

Ce n'est guère avant 1630 qu'il eut tout son talent. Rembrandt vivait encore à Leyde, et van Goyen quitta la ville la même année que lui.

Un vrai van Goyen est une toile neutre, vaste, incolore, incertaine. Le ciel à l'ordinaire en occupe plus des trois quarts. La troupe éparse des



Phot. Bulloz

Fig. 267. — J. van Goyen : Bords d'un fleuve en Hollande.
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

nuées le peuple de sa vie légère. Un fleuve reçoit leurs images, les répète et leur fait écho. Ainsi le tableau, formé de ces deux hémisphères, ne se compose plus que d'éther et de reflets. Du bistre à toutes les doses, toutes les forces appuyées au cadre, graduellement atténuées à mesure qu'on approche du centre; à peine çà et là, dans ce monde de vapeurs, une teinte plus prononcée, un bleu turquoise là-haut, un coup de soleil oblique sur une voile jaunâtre, le rouge éteint d'un tricot de pêcheur : et ces notes parcimonieuses, dans l'effacement universel des colorations, n'en paraissent que plus exquises.

Par ses calepins de notes qui nous ont été conservés, on voit que van Goyen faisait de longues croisières en péniche. Vie marinière, vie nomade, le long d'une nature en voyage, qui déroule lentement le spectacle

de ses bords et le ruban de ses apparences. Cette reconnaissance sur les contours des choses laissait beaucoup à dire. Elle signalait tout, elle n'épuisait rien. Partout elle mettait les curiosités en éveil. Le branle était donné, beaucoup suivirent : Roland Roeghman (1597-1686), un maître montagneux, tourmenté, souvent pris pour Rembrandt, dont il était l'ami ; Aert van der Neer (1605-1677), le prince des couchants et des nuits. C'est encore Jan Wynants (1620-1679), un peintre des bois et de la dune ;



Phot. Alinari.

Fig. 268. — Salomon van Ruysdaël : Le Bac.
(Musée du Louvre.)

Egbert van der Poel (1621-1664), un spécialiste des feux de joie et incendies nocturnes ; l'aventureux Allart van Everdingen (1621-1675), qui alla chercher jusqu'en Suède des paysages nouveaux et une nature vierge ; enfin Jan Vermeer de Haarlem (1628-1691), voué aux vues sablonneuses des côtes, embrassées avec une grâce panoramique et dispersée.

On en était là du défrichement de la nature, du débrouillage de ses formes. On savait épeler. Restait à introduire dans les mots une âme plus profonde : ce fut l'œuvre de Jacques Ruysdaël.

Ruysdael (1629-1682). — Jacques Ruysdaël, le plus profond penseur de l'école après Rembrandt, naquit à Haarlem en 1628 ou 1629. Il y mourut à l'hôpital à cinquante-deux ans, le 14 mars 1682.

Il était fils d'un encadreur et neveu d'un paysagiste. Dans la génération de van Goyen, son oncle Salomon Ruysdaël (1600-1670) fait une figure considérable. C'est un des meilleurs ouvriers du paysage naturaliste (fig. 268).

De la vie de Jacques Ruysdaël, on ignore presque tout. Ses premières œuvres connues sont une douzaine d'eaux-fortes, devenues rarissimes. Il avait dix-huit ou vingt ans. On sait qu'il se fixa bientôt à Amsterdam.



Phot. Stoedtner.

Fig. 269. — Ruysdaël : La plage de Scheveningue.
(Musée de La Haye.)

Il semble avoir peu voyagé, fait seulement de brèves campagnes dans la romantique Rhénanie, aux rives de la Moselle, aux ruines de Bentheim, dans le poétique pays de Clèves. C'était une âme grave et fière, hautaine sans chagrin, tendre avec un cœur mâle. On a dit qu'il avait quelque chose de l'esprit de Port-Royal. Sa famille était mennonite. Il ne se maria pas. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il soutint son vieux père, un « croyant » comme lui. Quelle *Vie* un de ses « frères » aurait pu nous donner de ce pensif génie !

A voir, en effet, quel empire il prend sur la conscience, on est averti que ce peintre, qui n'a fait que des paysages, est quelque chose de plus qu'un paysagiste ordinaire. Notez qu'il ne manque pas, sans sortir de

Hollande, de faiseurs plus adroits, plus habiles ou plus élégants. Il parle une langue sourde, austère, très soutenue, variant à peine des bruns bistrés aux gris d'ardoise, étonnamment riche en nuances entre ces deux notes voisines et presque également basses. Mais sous ces formes dédaigneuses on sent un de ces hommes sur les lèvres de qui rien n'est insignifiant.

Le principe de l'art de Ruysdaël, le secret de son éloquence, c'est



Phot. Bruckmann.

Fig. 270. — Ruysdaël : Le moulin de Wijck bij Duursteede.
(Musée d'Amsterdam.)

sa façon de construire et de peindre le ciel. Jusqu'alors on pensait que le ciel, étant dans un tableau la partie la plus vide, pouvait sans inconvénient en être la plus nulle. Ruysdaël pense tout autrement. Où l'on n'avait su voir qu'une conclusion facile et sans portée, il transporte au contraire l'intérêt capital, il y suspend sa clef de voûte et il invente ces paysages qui, à l'égard de tous les autres, sont des paysages renversés. Il s'ensuit que le paysage, si humble qu'il soit en apparence, prend une élévation et une ampleur subites. Les choses, grâce à ce plafond céleste, se composent en hauteur ainsi qu'en étendue, existent en profondeur comme en superficie. Les colonnes de nuages, les pyramides de vapeurs,

les volutes ouatées, spongieuses, pluvieuses emplissent les espaces supérieurs. Et il en résulte ces merveilles d'architecture céleste qui font de pages comme le *Moulin* (fig. 270) d'Amsterdam ou les *Blanchisseries* de la Haye les chefs-d'œuvre du paysage monumental.

Tout cela revient à dire qu'un paysage de Ruysdaël est une conception. Il est pensé autant que vu. On dit *la Tempête* de Ruysdaël, *le Buisson*,



Phot. Alinari.

Fig. 271. — Ruysdaël : Le Coup de soleil.
(Musée du Louvre.)

le Coup de soleil (fig. 271), *la Mare*, *la Forêt*, tant il pénètre naturellement jusqu'à l'essence des choses et tend naturellement à l'idée générale. Travaillait-il d'après nature? Copiait-il ou s'inspirait-il? En réalité, il a plus d'une façon de se servir des éléments réels, selon le sens qu'il y attache et à proportion du sentiment qu'il exprime. Libre à nous de préférer les morceaux plus simplement vrais, et que nous supposons plus intimes et plus sincères, parce qu'ils sont moins imaginés. Ce n'était pas l'avis de Goethe, qui ne mettait rien au-dessus du *Cimetière des Juifs* (Dresde), une œuvre où la critique a beau jeu de reprendre l'accumulation des effets, l'abus du mélodrame. Il est permis de croire que

Goethe avait raison. La nature pour Ruysdaël est l'« immense clavier » dont il groupe et dispose les touches à son gré, l'ensemble des symboles où répandre la musique de son âme.

Là est la grandeur de Ruysdaël. Le monde n'est pas à ses yeux une puissance muette. Les larges lieux communs qui naissent du spectacle des choses, le sentiment qui nous étreint devant la vie universelle, l'idée de son hostilité ou de sa bienveillance, la mélancolie de l'éphémère qui se



Phot. Mansell.

Fig. 272. — Ruysdaël : Vue de Haarlem.
(National Gallery, Londres.)

compare à ce qui dure, les mille images que nous présentent de notre brièveté les saisons et les jours, la nuit qui vient, les eaux qui fuient, les feuilles qui tombent ; les pensées consolantes qui brillent dans l'arc-en-ciel, l'espoir qui lutte avec le deuil comme le rayon oblique qui éclaire un moment la route et vacille dans le crépuscule ; l'âme qui se contracte sous le grain, comme l'arbuste de hasard se courbe sur son maigre sol, se penche et se résigne ; la rafale couchant les barques, la bourrasque agitant les flots, tous les thèmes qui depuis cent ans font la matière de l'élégie, le lyrisme des *Oberman* et des *René*, telle était la découverte de ce grand peintre. Il inventait le sentiment moderne de la nature.

La Grèce et l'Italie s'étaient fait une conception étroite de l'univers,

où l'homme jouait le rôle unique et souverain. Peu à peu son importance décroît dans le tableau. Enfin il disparaît, et le paysage seul soupire dans la peinture. Mais voici que, par un détour, la nature où il ne compte plus et d'où son image est absente, il l'occupe et l'anime de nouveau tout entière. Sa personne s'efface, mais son âme est partout présente. Il découvre mille correspondances entre sa vie et celle des êtres plus obscurs. Il se sent moins isolé dans la création. Il se reconnaît dans



Phot. Bruckmann.

Fig. 275. — Hobbema : L'allée de Middelharnis.
(National Gallery, Londres.)

plus de choses. Chacun de ses mouvements s'orchestre dans les voix innombrables des vents, des vagues, du ciel. Et ce lien nouveau, cet instinct des rapports qui nous unissent à la nature, forment l'émotion « religieuse » qui se dégage toujours d'une œuvre de Ruysdaël, ce je ne sais quoi d'humain que respirent les paysages de l'immortel mennonite.

Hobbema. — Maristes, Architecturistes. — Après Ruysdaël, le plus grand nom du paysage hollandais est celui de son ami Meindert Hobbema (1638-1709). Sa cote sur le marché est même supérieure à celle de son maître. Ce n'est pas un bien grand artiste. Rien n'est plus monotone que son éternel *Moulin*, son éternelle *Clairière*. La composition est absente. L'effet est décousu. La touche cherche à donner le change par

une précision de métier, un travail incisif qui amuse l'œil aux dépens du sentiment et de l'ensemble. Avec tout cela, Hobbema a fait le *Moulin* du Louvre et l'*Allée de Middelharnis* à la National Gallery (fig. 275), et ces deux titres suffisent à justifier sa gloire. Ce diptyque admirable est tout le portrait de la Hollande.

Parmi ces « portraitistes » de la nature hollandaise, il faut faire une place à part aux marinistes. La Hollande est peut-être le premier pays du monde où l'on ait eu l'idée de représenter la mer. Le navire y était un serviteur et un ami. Dès le XVIe siècle, Hendrick Vroom et Aërt van Antum se sont souvent employés à cette imagerie navale. Jan Porcellis (1585-1632) et Simon de Vlieger sont des peintres floconneux de ces houles limoneuses qui déferlent le long des dunes, et que tache l'aile blanche des voiles ou des mouettes.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 274. — Emmanuel de Witte : Intérieur de cathédrale. (Musée de La Haye.)

C'est la génération suivante (la troisième) qui vit naître les maîtres. Jan van de Cappelle (1624-1679), élève de Rembrandt, est le premier qui ait compris la poésie du calme. Plus célèbre encore est Willem van de Velde (1633-1707), le frère d'Adrien, et qui finit en Angleterre comme peintre des Stuarts. C'est un peintre clair, adroit, mince, agile, argenté, de préférence un peintre des heures immobiles. Au contraire Ludolf Backhuysen (1631-1708) est le peintre du grain, des coups de vent, de la mer dans ses jours hargneux et irrités.

Et puis, c'est toute la troupe des architecturistes : le candide Pieter Saenredam, le savant Dirck van Delen, et surtout l'admirable Emmanuel de Witte (1607-1692), un des plus accomplis dessinateurs de son pays, un peintre de l'atmosphère presque égal à Pieter de Hoogh et à Vermeer,

et dont les sombres *Cathédrales* (la Haye, Brunswick, etc.) ont tant de noblesse invitante et de majesté monumentale (fig. 274).

Plus tard, ce sont les frères Berckheyde, Job, qui fait les intérieurs, et Gerrit, qui traite plus volontiers ce qu'on pourrait appeler le paysage urbain. Mais Jan van der Heyden (1637-1712) lui est bien supérieur, et complète sur un point important l'iconographie de son pays. Longtemps



Phot. Bruckmann.

Fig. 275. — J. van der Heyden : Vue du Martelaarsgracht.
(Musée d'Amsterdam.)

avant Guardi, avant Canaletto il a fait aussi bien qu'eux ce qu'ils firent seulement sur des thèmes plus illustres (fig. 275).

Albert Cuyp (1620-1691). — Tandis que le paysage pur poursuit son évolution, le paysage anecdotique, qui l'avait précédé, ne cesse pas d'être en faveur. A côté de la forme simple et supérieure de Ruysdaël, la forme-mère, plus complexe, moitié paysage, moitié « genre », subsiste, et continue sa marche indépendante.

Dans ce genre abordable, tempéré et un peu hybride, qu'on pourrait définir le « paysage animé », on rencontre plusieurs petits maîtres aimables et un vrai maître, Cuyp.

Philips Wouwerman (1629-1668), Isaac van Ostade, le frère d'Adrien

(1621-1649), tous deux de Haarlem, sont fameux. Nul ne s'entend mieux que Wouwerman à rendre la nature amusante. Isaac van Ostade est plus roux, plus fébrile et moins fort. C'est le poète du voyage, du coup de l'étrier. Mais ces gentils esprits sont-ils bien originaux? Leur œuvre laisse-t-elle, après le plaisir de la voir, une impression bien personnelle? Ce sont des questions qu'on ne se pose plus devant celle d'Albert Cuyp (1620-1691).

Cuyp est né à Dordrecht, un peu en marge de la Hollande, sur la lisière de la Flandre. C'est la Hollande claire, la Hollande dorée. Par rapport aux peintres d'Amsterdam, il sent un peu son provincial, l'homme d'habitudes calmes et saines, produisant à son aise, sans se tourmenter de la critique; bref, un bel équilibre, avec des élans de prime-saut et l'heureuse spontanéité d'une sensibilité expansive et harmonieuse.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 276. — Philips Wouwerman : Le Cheval blanc. (Musée d'Amsterdam.)

Les œuvres de ce beau génie lui ressemblent par leur ampleur. Elles sont, pour la Hollande, de dimensions inusitées, d'effet large et décoratif. Sans s'échapper du cadre ni se disperser jamais, elles s'y installent librement, s'y étalent et s'y déroulent plus qu'elles ne s'y concentrent. Dans cette école des lumières étroites, un beau Cuyp fait l'effet d'un épanouissement. A l'inverse d'un Ruysdaël ou d'un Pieter de Hoogh, il est dans l'habitude de fondre brusquement ses seconds plans dans un flot d'or et de noyer à quelques pas ses perspectives dans cette gloire. Les fonds, au lieu de se rétrécir, s'élargissent et s'évasent. Avant tout, ils rayonnent et jouent derrière la scène le rôle d'auréole. Il s'ensuit que les formes agissent beaucoup par leurs masses et par leurs silhouettes. Enfin, dans cette blonde atmosphère où nagent ses idées, il n'y a plus de raison pour mortifier le ton, il y en a cent pour l'exalter. Cuyp est trop

simple et trop sincère pour comprendre la peinture autrement qu'opulente, faite pour le plaisir et la délectation. On dirait un homme qui, parmi des gens d'école, arrive du dehors et parle à haute voix, d'une voix colorée, chaude, intime, éloquente, avec une rusticité noble et une naturelle envolée de gentilhomme campagnard. Nul n'a eu besoin de moins d'efforts pour atteindre au grand style, et ne s'est peut-être moins tracassé pour son art. Un troupeau sur le bord d'un fleuve, il a répété ce motif plus de cinquante fois, et c'est toutes les fois un tableau admirable (fig. 278), parce que la chose est toujours belle et qu'il n'y a pas de redites pour une sensation fraîche, ni de spectacle usé pour un œil resté jeune.



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 277. — Isaac van Ostade : L'Auberge.
(Musée d'Amsterdam.)

Il est plus italien que Both, plus bucolique que Berchem. Notez qu'il est aussi capable de rendre le pittoresque extérieur de la vie contemporaine. Il faut voir ses pages équestres d'une si belle tournure, avec leurs cavaliers en habits à brandebourgs, montant de petits courtauds busqués à pieds de mules, suivis d'un négrillon, dans ce costume vaguement polonais qui est l'équipage de sport au XVII[e] siècle. Songez enfin que cet homme, après ses cavalcades, ses pastorales, ses marines, ses morceaux de gala, sait aussi bien renoncer à toutes ses dorures et jeter sur la toile une rêverie bleue comme le *Clair de lune sur la mer*, cette merveille de la collection Six, qui vaut tout van de Velde et efface van der Neer. On en veut parfois à Rembrandt de sa tyrannique influence, quand on voit ce qu'aurait pu être, laissée à elle-même, une école composée de talents indépendants, comme ce magnifique et tranquille provincial.

Paul Potter (1625-1654). — En Hollande, pays d'élevage, la peinture

d'animaux est une dépendance directe du paysage. Après les *doelen stukken* de Hals et de Rembrandt, ce qu'il y a de plus national, c'est le *Taureau* de Paul Potter (La Haye, 1647).

L'auteur de ce morceau fameux n'avait pas vingt-trois ans. Il mourait à vingt-neuf, laissant un genre nouveau et un nom immortel.

Il débuta par des eaux-fortes. A dix-huit ans, il signe deux études exquises. L'étude, c'est le génie de Paul Potter. C'est un dessinateur, un mesureur de première force. Et c'est toute la signification de ce prodigieux *Taureau*. Une étude, une gigantesque étude, un portrait d'animal à l'échelle de nature, sans aucun but que de s'expliquer la construction d'une bête et que d'en avoir une bonne fois le cœur net. L'œuvre, en tant que tableau, est absurde. Mais une conviction puissante se dégage de cette page sans art : c'est que l'art est d'abord une forme de la connaissance. Vérifier des muscles sous la peau, déchiffrer la charpente sous le cuir et la chair, discerner la trace des mouvements dans les plis de la robe, lire dans ce texte vivant l' « histoire naturelle » d'un être et dire tout cela dans des proportions qui ne souffrent pas l'à peu près : voilà ce que se proposait l'auteur de cette « monographie ». Personne, depuis les Primitifs, n'avait demandé à l'art la satisfaction d'un besoin plus abstrait et d'une curiosité plus naïvement savante.



Phot. Bruckmann.

Fig. 278. — A. Cuyp : Paysage.
(Musée d'Amsterdam.)

On peut en dire autant de la *Vache qui se mire* (La Haye, 1648), d'*Orphée charmant les animaux* (Amsterdam, 1650), de la *Prairie* du Louvre (1652).

Ce qui manque le plus à ces œuvres passionnément intellectuelles, c'est la vie. Mais à force de conscience et d'ingénuité, Potter réparait ses lacunes. Peu à peu, de page en page, de problème en problème, l'artiste se dégage du savant, le peintre du graveur; enfin il arrivait à l'essence

même de l'art et commençait, dans la rigueur de ses définitions, à laisser pénétrer un peu le sentiment. Le *Repos près de la grange* (1655), de l'ancienne galerie d'Arenberg, à Bruxelles, son testament et son chef-d'œuvre, est une page délicieuse de tendresse, d'intimité et comme d'humble grandeur.



Phot. Alinari

Fig. 279. — A. Cuyp : Le Départ pour la promenade.
(Musée du Louvre.)

Oiseaux, fleurs, nature morte. — Auprès de ce maître exemplaire, il ne faut parler de personne. Adrien van de Velde (1658-1672), un esprit très divers et fin, très souple, très fécond, beaucoup plus coloriste et plus doué que Paul Potter, ne semble plus, comme son aîné, le mariniste, qu'un talent secondaire.



Phot Braun et Cie

Fig. 280. — P. Potter : L'Abreuvoir.
(Musée du Louvre.)

Il est assez piquant que ce qui se trouverait en Hollande de plus généralement fastueux et magnifique, est ce qui nous semble mériter le moins d'attention. L'importance des formats est parfois en raison inverse de celle des idées. Le plus superbe décorateur de toute la Hollande est peut-être Melchior d'Hondekoeter (1658-1695), qui de sa vie n'a guère peint que des basses-cours, des coins de parcs avec des balustrades, des paons, des faisans et des coqs, et qui s'entendait comme pas un à ébouriffer un plumage, à déployer une aile, à faire pavaner une queue, et à

composer avec cette volaille quelque chose de mirifique. Le nom de son cousin Jan Weenix (1640-1719) est inséparable de l'image plus modeste d'un lièvre suspendu par les pattes entre une gibecière et deux perdreaux.

Et il y a la légion des peintres de « déjeuners ». Abraham van Beijeren (1620-1675) sert indéfiniment ses couverts, ses fruits, ses assiettes d'huîtres, ses citrons, son verre à cabochons, ses langoustes écarlates, le tout merveilleux de peinture, d'un travail ample, gras et somptueux dans les gris. Willem Kalf (1622-1693) est un spécialiste de la batterie de cuisine, un fourbisseur infatigable de poêlons et de cuivres, un des praticiens les plus savants de son pays, l'un de ceux que nos contemporains consultent le plus volontiers; Jacob Gillig (1656-1706) n'est jamais las de ses maquereaux et de ses sardines. Et chacun, dans son genre, est un délicieux ouvrier.



Phot. Lévy fils et Cie

Fig. 281. — A. van de Velde : Le Coup de canon.
(Musée d'Amsterdam.)

Après ces petits fournisseurs de la salle à manger, prennent rang ceux du « cabinet » ou du salon. Ce sont naturellement, dans le pays de la tulipe, les peintres de fleurs et de bouquets : l'illustre Jan Davidsz, de Heem (1606-1683), continué par son fils Cornélis de Heem (1631-1695); la célèbre Rachel Ruysch (1664-1750), et le fameux Jan van Huysum (1683-1749). Il y a des harmonistes et des décorateurs; il y a des botanistes et des herboristes à outrance. Quelques-uns vont jusqu'à se noyer dans le calice de leurs fleurs, à imiter le grain du pollen, à détailler chaque pistil, à peindre une mouche sur un pétale, une fourmi sur un pédoncule, de telle sorte que les curieux puissent l'étudier à la loupe. C'était l'âme de la Hollande qui achevait de s'en aller par ces aimables bagatelles.

BIBLIOGRAPHIE.

Voir la Bibliographie du chapitre XVIII du tome V, 2e partie, page 886.

Flandre. — **Ouvrages généraux** : A. Pinchart. *Archives des Arts*, 3 vol., Gand, 1860-1863. — Rombouts et Lerius. *Les Liggeren et autres archives de la Guilde anversoise de Saint-Luc*. 2 vol., 1864-1876. — Max Rooses. *Geschichte der Malerschule Antwerpens*. Munich, 1881. — H. Riegel. *Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte*, Berlin, 1882, 2 vol. — Von Someren. *Essai d'une bibliographie raisonnée de l'histoire de la peinture en Hollande et en Belgique*. Amsterdam, 1882. — Wurzbach. *Niederländisches Künstlerlexikon*. 2 vol., Leipzig, 1906-1910.

Monographies : M. Rooses. *Rubens, sa vie, ses œuvres*, 5 vol., Paris, 1886-1892. — M. Rooses. *Rubens, sa vie, ses œuvres*, in-f°., Anvers, 1901. — M. Rooses et Ruelens. *Correspondance de Rubens*. Anvers, 1887-1908. — *Pierre-Paul Rubens, documents et lettres annotés*, Bruxelles, 1877. — *Bulletin Rubens*, Anvers, 1882-1900, 5 vol. — Em. Michel. *Rubens*. Paris, 1900. — Fromentin. *Les maîtres d'autrefois*, Paris, 1876. — Ravensburg. *Rubens und die Antike*, Iéna, 1882. — Baschet. P.-P. Rubens, peintre de la cour de Mantoue, *Gaz. des Beaux-Arts*, t. XX-XXIV. — L. Hourticq. *Rubens*. Paris. 1906; Rubens et Delacroix. *Revue de l'Art ancien et moderne*, septembre 1909; *La Galerie de Médicis*. Paris, 1920. — A. Rosenberg. *Rubens, Klassiker der Kunst*, t. V, Stuttgart, 1905. — P. Buschmann. *Jordaens*. Bruxelles, 1905. — Fierens-Gevaert. *Jordaens*. Paris, s. d. — Guiffrey. *Antoine van Dyck*. Paris, 1882. — L. Cust. *Anthony van Dyck*, Londres, 1909. — L. Cust. *The van Dyck sketch-book at Chatsworth*. Londres, 1905. — Knackfuss. *A. van Dyck*, Bielefeld, 1897. — Schaeffer. *Van Dyck, Klassiker der Kunst*, t. XIII, Stuttgart, 1909. — Rosenberg. *Teniers der Jüngere*, Leipzig, 1901. — R. Peyre. *Téniers*. Paris, s. d. — Bode. *Adriaen Brouwer*, dans *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Berlin, 1906. — Schmidt-Degener. *Adriaen Brouwer*. Amsterdam, 1908. — H. Marcel. Adrien Brouwer, dans les *Mélanges Guiffrey*. Paris, 1915. — H. Marcel. Jean Siberechts, *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. 2, p. 366. — P. Bautier. *Just Sutterman*, Bruxelles, 1911. — G. Grivelli. *Giovanni Brueghel*, Milan, 1868.

Hollande. — **Ouvrages généraux** : Houbraken. *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*, Amsterdam, 3 vol., 1718-19. Traduct. allem. de Wurzbach, Vienne, 1880. — Kramm. *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Konstschilders*, Amsterdam, 7 vol., 1842-1864. — Obreen. *Archief voor Nederlandsche Konstgeschiedenis*. 7 vol., 1887-1890. — Bode. *Studien zur Geschichte der hollaendischen Malerei*, Brunswick, 1883. — Bode. *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Berlin, 1906. — Smith. *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, Londres, 9 vol., 1829-1852. Nouv. édit. par Bredius et Hofstede de Groot, Berlin, 1908 (2 vol. parus en 1914). — Wurzbach. Ouvr. cité. — Van Someren. Ouvr. cité. — H. Havard. *L'art et les artistes hollandais*, 4 vol., Paris, 1879-1881.

Monographies : P. Scheltema. *Historische Beschrijving der schilderein van het Raadhuis te Amsterdam*, Amsterdam, 1879. — A. Riegl. *Das hollaendische Gruppen-portrait*. *Jahrbuch* des Musées de Vienne, t. XXIII, 1902. — Davies. *Hals*. Londres, 1904. — Moes. *Frans Hals*, Bruxelles, 1910. — Bode. Herkules Segers, dans *Rembrandt und seine Zeitgenossen*. — H. Havard. *Michel van Mierevelt et son gendre*, Paris, 1894. — K. Freise. *Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst*, Leipzig, 1911. — R. Oldenbourg. *Thomas de Keyser*, Leipzig, 1911. — Vosmaer. *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, La Haye, 1877. — Fromentin. *Les maîtres d'autrefois*, 1876. — Em. Michel. *Rembrandt*, Paris, 1893. — Bode et Sedelmeyer. *Rembrandt, catalogue illustré de son œuvre*, 6 vol. in-f°., Paris, 1897 et suiv. — Lippmann et H. de Groot. *Zeichnungen von Rembrandt*, Berlin, 1901. — Lilienfeld. *Rembrandts Handzeichnungen*. 1° Amsterdam. 2° Berlin. 2 vol., Berlin, 1912-1914. — Valentiner. *Rembrandt und seine Umgebung*, Strasbourg, 1905. — Bredius et H. de Groot. *Die Urkunden über Rembrandt*. La Haye, 1906. — J. Veth. *Rembrandt*, Amsterdam, 1906. — A. Bréal. *Rembrandt*, Londres, 1902. — V. Ruffo. *La galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII*, Rome, 1917. — Ch. Coppier. Rembrandt et Spinoza, *Rev. des Deux-Mondes*. 1er janvier 1916; La légende de la Ronde de nuit, *ibid.*, 15 décembre 1918; *Les eaux-fortes de Rembrandt*. Paris, 1916; *Rembrandt*, Paris, 1919. — Rosenberg. *Rembrandt, Klassiker der Kunst*, t. II, Stuttgart, 1904. — Rovinski. *L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt*. Saint-Pétersbourg, 1894. — W. von Seidlitz. *Rembrandts Radierungen*. Leipzig, 1894; *Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts*, Leipzig, 1895. — W. Singer. *Rembrandt, des Meisters Radierungen, Klassiker der Kunst*, t. VIII, Stuttgart, 1906. — W. Burger. *Musées de la Hollande*. Paris, 1858-1860, 2 vol.

— M. Van de Viele. *Les frères van Ostade*. Paris, 1893. — A. Rosenberg. *Adriaen und Isaak van Ostade*. Leipzig, 1900. — Em. Michel. *Gérard Terburg*, Paris, 1887. — A. Rosenberg. *Terborch und Jan Steen*. Leipzig, 1897. — F. Hellens. *Gérard Terborch*. Bruxelles, 1911. — I. Van Westreene. *Jan Steen*. La Haye, 1856. — W. Martin. *Gérard Dou*, trad. Dimier. Paris, 1912. — W. Martin. *Gerard Dou, Klassiker der Kunst*, t. XXIV, Stuttgart, 1913. — Kronig. Gabriel Metsu, *Revue de l'art ancien et moderne*, février-mars 1909. — H. Havard. *Van der Meer de Delft*. Paris, 1888. — G. Vanzype. *Vermeer de Delft*, Bruxelles, 1911. — P. Alfassa. Les Vermeer de la Galerie nationale de Londres, *Rev. de l'art ancien et moderne*, décembre 1911. — Em. Michel. *Jacob Van Ruysdaël*. Paris, 1890. — G. Riat. *Ruysdaël*, Paris, 1905. — Em. Michel. *Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande*, 1890. — Em. Michel. *Paul Potter*. Paris, 1907.

CHAPITRE VIII

L'ART EN ESPAGNE AU XVIIE SIÈCLE[1]

Les Rois. — Si la seconde moitié du xvie siècle a été appelée à juste titre l'âge d'or de la littérature espagnole, le xviie siècle est le siècle d'or des Beaux-Arts. Guarcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Antonio de Guevara, Fray Luis de Léon, sainte Thérèse de Jésus, Fray Luis de Grenade, Cervantes, Lope de Vega à ses débuts, d'autres écrivains et penseurs illustres ont avivé l'éclat des grands règnes de Charles-Quint et de Philippe II; Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán, Valdés Leal, Alonso Cano, Martínez Montañés, Pedro de Mena et leurs émules ont sur les ombres de la royauté mourante des Habsbourg jeté le rayonnement de leur génie.

Voici peut-être un phénomène unique dans l'histoire des Beaux-Arts : trois rois se succèdent, ou fantômes de rois, traînant au cours d'un long siècle leur vie paresseuse, inutile et néfaste; les stigmates des fins de race sont imprimés sur leurs faces atones; misérables jouets aux mains des favoris, des confesseurs et des inquisiteurs, des reines inconsidérées ou des comédiennes, Philippe III le stupide, Philippe IV l'inconscient, Charles II l'innocent laissent aller à vau-l'eau la politique, la guerre, les finances, le commerce, toute la vie intérieure ou extérieure du plus grand royaume sous le soleil, et peut-être le plus beau : mais les chefs-d'œuvre naissent en foule sous leurs tristes règnes.

Que de faiblesses, que de fautes et de crimes, que de laideurs! La gloire des lettres et surtout des arts ne les efface pas sans doute, ni ne les

1. Par M. Pierre Paris.

Émile Bertaux, mobilisé dès le premier jour de la guerre comme capitaine interprète, et bientôt attaché au service de l'aviation, où il se dépensa sans compter, tomba foudroyé après un « vol » dont il connaissait l'imprudence, mais qu'il crut de son devoir de tenter. La mort de ce collaborateur éminent et de cet ami très cher a été pour nous et pour l'*Histoire de l'Art*, où il mit le meilleur de son érudition et de son beau talent, une perte et un deuil cruels.

cache même ; mais elle en console un peu. Elle relève Philippe III, Philippe IV, sinon le dégénéré Charles II, de leur humiliation et de leur honte. Mais faut-il attribuer à ces mauvais rois quelque responsabilité dans cette éclosion de grands artistes, dans cette floraison de chefs-d'œuvre ? On l'a soutenu, nous ne le croyons pas.

S'ils ont, par leur goût des spectacles de cour, favorisé le théâtre et toutes les menues lettres profanes et galantes, quelles grandes œuvres ont-ils suscitées ou simplement encouragées ? A-t-il suffi à Philippe III de fonder des couvents et des couvents encore, à Philippe IV d'accaparer Velázquez pour l'user à peindre sa triste figure, ou de l'envoyer récolter en Italie quelques belles toiles, pour mériter le titre de roi-Mécène ?

C'est malgré les rois que la peinture et la sculpture ont jeté de si vifs rayons ; c'est parce que le XVIe siècle avait semé des graines si fécondes que, malgré les intempéries et les terres ingrates, elles ont germé et fructifié en moissons superbes au siècle suivant. Mais ce siècle lui-même n'a rien semé qui fut viable.

Charles-Quint avait attaché à sa gloire le Titien et Leone Leoni, et avait fait travailler les armuriers de Milan et d'Augsbourg aussi bien que les tapissiers de Bruxelles. Philippe II, artiste lui-même, continua à Titien et aux deux Leoni la protection de son père, et réunit dans son éclectisme une importante collection de tableaux flamands, hollandais et italiens. Les derniers Habsbourg suivirent ces traditions. Le Florentin Bartolomeo Carducci, que l'on appelle Carducho, mourut au Pardo en 1608 ; son frère Vicente fut, comme lui, peintre officiel du roi, et il en fut de même d'Eugenio Caxesi, en espagnol Caxes, né à Madrid où son père Patricio était venu d'Italie, et aussi de Francisco Rizi, fils du Bolonais Antonio Rizi, mais né également à Madrid. C'est qu'alors on avait l'idée que seuls les Italiens avaient le secret des grandes peintures décoratives et que seuls ils pratiquaient la fresque, et c'est à ce titre, par exemple, que Bartolomeo et Vicente Carducho furent chargés de vastes peintures pour le monastère des Hiéronimites de Guadalupe ou pour la Chartreuse du Paular, aussi bien que pour le Palais du Buen-Retiro. Héritiers du dessin correct, de la couleur claire, du style facile et rapide, de toutes les théories savantes, de toutes les conventions, en somme, de l'académisme décadent de leur patrie, que Carducho codifia en un livre intéressant, ces étrangers étaient certainement utiles. Mais leur art est si froid, malgré sa science, leur hâte de faire beaucoup en peu de temps et leur désir de montrer toutes leurs ressources rendent leurs œuvres si banales que nous nous étonnons d'un succès qui put maintenir leur renommée après qu'un Greco, par exemple, s'était révélé un novateur si original et si puissant, au moment même où Ribalta à Valence, Murillo, Zurbarán, Valdés Leal à Séville, Velázquez à Madrid, éle-

vaient le génie espagnol si fort au-dessus du génie de l'Italie contemporaine.

Les achats d'œuvres des grands maîtres de la Renaissance continuent aussi à enrichir les collections royales, et Philippe IV sut profiter à cet effet des voyages *ad limina* sans lesquels les meilleurs peintres de la Cour, et Velázquez lui-même, auraient cru leur formation incomplète. La supériorité de quelques Italiens était si bien acceptée comme un dogme que, lorsque Philippe IV voulut faire exécuter sa statue équestre de bronze, celle qui décore aujourd'hui la Plaza Mayor de Madrid, il s'adressa au Florentin Tacca, lequel établit le cheval cabré et le portrait du roi d'après les études et dessins de Velázquez. Peut-on oublier enfin que, quand Rubens vint en ambassade pour la seconde fois à Madrid, il fut traité comme un prince, et que le peintre, choyé, sollicité, admiré, eut le temps et l'occasion de faire en Espagne autant de peinture que de diplomatie ?

Mais le temps était venu où les artistes espagnols auraient plus à enseigner qu'à apprendre, sauf sans doute en ce qui concernait l'architecture, qui ne devait plus retrouver la gloire perdue des siècles précédents.

L'ARCHITECTURE

Le style de Herrera. — C'est un lieu commun de déclarer que l'architecture espagnole, après l'épanouissement du style plateresque et la réaction classique d'Herrera et de son école, entre au XVIIe siècle dans une période de décadence en attendant qu'elle sombre au XVIIIe dans les folies que l'on a appelées *churrigueresques*, du nom de l'architecte Josef Churriguera. On en condamne en bloc les productions sous l'épithète dénigrante de *baroques*. Il y a dans cette exécution sommaire beaucoup d'erreur et d'injustice.

Certes, on a le droit de regretter que l'art si riche et si varié, si original de la Renaissance vraiment espagnole ait été étouffé en pleine vigueur par les importations du classicisme italien ; il faut un peu oublier ce que valut et ce que fit le génie exubérant des Espagnols pour admirer comme il convient les édifices froidement corrects nés à l'ombre de l'Escorial. Mais, à bien les étudier, les disciples d'Herrera ni Herrera lui-même n'ont jamais démenti complètement leur race, ni rompu avec les traditions d'ornementation luxueuse qui fit la gloire du XVIe siècle. On pourrait trouver, dans telle maison construite par Juan de Herrera à Placencia (Palacio de José de la Calle) les éléments essentiels du style baroque.

Le style baroque, pour lui garder le nom accepté par les historiens

de l'art en Espagne et hors d'Espagne[1], n'est pas spontanément sorti d'un accès de mauvais goût ; il n'est que l'adaptation, souvent maladroite, mais aussi souvent heureuse, de certains éléments traditionnels, de caractère très espagnol, aux formes quelquefois bien conservées, quelquefois aussi dénaturées, de l'architecture mise à la mode par Herrera et les architectes des Philippe. Comment, au début du XVII[e] siècle, l'inspiration gréco-romaine et italienne a régi l'architecture civile et religieuse, puis comment s'est formé et caractérisé, au cours de ce siècle, le style baroque, enfin comment, à la fin de ce siècle et au début du suivant, a pu naître de lui et fleurir un fils dégénéré, telle est l'histoire que nous devons essayer de tracer à grands traits.

Architecture religieuse. — L'Escorial est un édifice triste à l'extérieur comme à l'intérieur, à qui la suite presque ininterrompue des lignes droites et la régularité des ouvertures uniformes donne une monotonie fatigante ; mais il nous impose pourtant par sa masse et par la franchise des partis-pris aussi bien que par les proportions de ses éléments. De même la Longa ou Bourse de Séville, aujourd'hui Archives des Indes, est d'une pure et simple ordonnance dont on goûte la noblesse. Mais d'autres œuvres de Herrera n'ont pas ces correctifs, témoin la façade de la cathédrale de Valladolid, dont la partie basse, qui ne fut pas modifiée plus tard comme la partie haute, constituée par un simple portique dorique au maigre entablement de métopes, donne une fâcheuse impression de sécheresse et de pauvreté (fig. 282). De trop nombreux architectes, trop asservis aux rigides principes de celui qui fut pourtant un maître incontestable, glissent à l'excès de ces défauts, et l'on peut dire qu'il est responsable de ces innombrables monuments pseudo-classiques qui s'élèvent au cours du XVII[e] siècle, faisant si triste mine sous le chaud climat de l'Espagne, et dont Francisco de Herrera Hinestroza, dit Herrera el Mozo, résuma, en 1677, la misère dans les plans de l'église de Nuestra Señora del Pilar, à Saragosse.

Cette cathédrale énorme, dominée de nombreuses et hautes coupoles, produit de loin un réel effet de grandeur ; mais l'intérieur, malgré l'immensité de ses nefs, malgré l'abondance de la décoration peinte et sculptée de ses dômes, et tout ce qu'a pu faire au XVIII[e] siècle Ventura Rodríguez pour l'enrichir, est peut-être le plus lourd et le plus froid de l'Espagne. Sauf aux jours de grandes fêtes le temple est d'une tristesse accablante, et le visiteur se hâte d'aller chercher parmi les splendeurs gothiques et plateresques de la Seo un art plus vivant, plus chaleureux, plus espagnol.

1. Voir chap. I, page 7 sqq., *L'Architecture italienne au XVII[e] siècle*, par M. Marcel Reymond.

Au commencement du XVIIIe siècle, un malencontreux descendant d'Herrera s'attardait encore aux formes usées de cet art qui ne voulait pas mourir : c'est en 1722 que Vicente Acero construisait la lourde et laide cathédrale de Cadix.

Heureusement d'autres constructeurs, véritables artistes, furent des disciples plus indépendants du maître. Il en fut, comme Juan Gómez de Mora ou Pedro de Brizuela, à qui il ne manque qu'un peu d'audace pour élargir les règles auxquelles ils veulent rester fidèles. Le premier a conçu en 1617 les plans de la grande église de la Compagnie de Jésus à Salamanque. De fâcheuses adjonctions postérieures de frontons rompus et de pinacles, sans parler de mauvaises statues (1758), en ont par malheur adultéré le style dans les parties hautes, mais les deux étages inférieurs, avec leurs grandes colonnes, sont d'une belle pureté classique, et quelques ornements distribués pourtant avec sobriété y impriment la marque du goût national. Le second a construit, en 1620, le sévère portail dorique et corinthien de San Frutos, qu'il ajouta à la cathédrale de Ségovie. Le style en a tant de force classique qu'on a souvent attribué cette œuvre à Herrera lui-même, mais elle est bien de Brizuela, et c'est bien à lui qu'il faut faire honneur de l'heureux agencement des colonnes, des arcs et des niches à statues qui lui donnent une riche originalité.



Phot. J. Roig

FIG. 282. — Cathédrale de Valladolid.

D'autre part il y eut aussi des architectes pour se souvenir qu'ils travaillaient pour un peuple toujours épris de somptuosité, habitué par une longue tradition aux opulents décors sculptés. Tel est, par exemple, encore un peu timide, Pedro Díaz de Palacios, qui, à la mort de Diego

de Vergara le fils, exécuta, de 1598 à 1625, la partie de la cathédrale de Málaga qui s'étend du chœur, dû aux plans de Francisco de Mora, jusqu'à la façade principale. Le chœur et la nef sont d'une grande et sévère pureté; mais les colonnes et les pilastres abondants sont couronnés de chapiteaux richement fleuris, et des sculptures bien placées égaient heureusement toute cette ordonnance savante. La façade, très postérieure (1724-1726), est l'œuvre assez mal venue de Vicente Acero.



Phot. J. Roig.

Fig. 285. — Église San Isidro el Real, à Madrid.

Le style baroque. — Dans toutes les églises dont nous venons de parler, un goût trempé aux bonnes sources de l'art gréco-romain et italien a maintenu les architectes dans le souci des pures formes classiques. Mais le génie espagnol comprimé ne tarda pas à réagir avec plus de force que nous ne l'avons vu encore, et, le désir du nouveau aidant, ces formes même souffrirent des modifications et des adjonctions contraires à leur origine et à leur nature. C'est ainsi que les chapiteaux doriques de San Isidro à Madrid (fig. 285), église construite de 1626 à 1651 par le jésuite Francisco Bautista, voient leur tore ceinturé d'oves ioniques et le haut de leur fût agrémenté follement de feuillages corinthiens.

Sous les derniers rois de la Maison d'Autriche l'Espagne continua à se couvrir d'églises paroissiales ou conventuelles et de chapelles. Rien que pour Madrid on compte au XVII[e] siècle trente-quatre églises et monastères nouveaux, la plupart sans originalité. Façades plates et tristes; nefs monotones, froides chapelles; plus de beaux tombeaux, de riches retables polychromes.

Mais à côté de ces édifices sans art d'autres s'élevèrent, d'un style

nouveau, plus libre et souple, véritablement national. Séville nous en donne plusieurs bons exemples. Bernardo Simón de Pineda est l'auteur de l'église de l'Hôpital de la Charité. Si l'intérieur vaut surtout parce qu'il sert d'écrin à quelques-unes des peintures le plus justement fameuses de Murillo et de Valdés Leal, la façade, d'une élégante simplicité, s'élève harmonieuse en ses lignes et ses proportions (fig. 284); la sévérité du portique toscan où s'ouvre la porte d'entrée, l'arc du premier étage où s'inscrit la porte à balcon d'une tribune, la superposition des fausses fenêtres à fronton rompu ou triangulaire qui, sur les deux étages, encadrent les tableaux de faïence dont les cartons étaient dus à Murillo, la corniche que surmonte une belle lucarne entre de sobres pinacles angulaires, tout cet ensemble neuf et bien rythmé se soutient à côté du gracieux portail renaissance de la chapelle de l'Hôpital du Sang, œuvre de Martín Gaizan, en 1546, et se montre digne de la vertueuse pensée du fondateur D. Miguel de Mañara, du fameux repenti que la légende et la littérature ont illustré sous le nom de don Juan.



Phot. J. Roig.

Fig. 284. — Église de l'Hôpital de la Charité, à Séville.

Cet original monument ne mérite qu'à peine le nom de baroque, surtout si l'on donne à ce mot son sens péjoratif. Le style baroque adopte, quelquefois avec excès, certains motifs que nous venons de signaler, les frontons rompus et les pinacles, mais ce qui le caractérise surtout à ses débuts, c'est le goût des grandes surfaces nues, où la ligne droite joue plus de rôle que la courbe, et des grandes ouvertures rectangulaires qu'encadrent totalement ou en partie de vigoureux ornements sculptés.

Prenons comme spécimen l'église madrilène de Notre-Dame de Monserrat, œuvre de D. Pedro de Ribera, que l'État, malgré la mau-

vaise réputation de l'architecte, a cependant classée parmi les monuments historiques. La façade n'est plus par malheur dans son état primitif. Il ne reste de l'ensemble décrit par M. Serrano Fatigati que la grande porte et la tour; elles suffisent à établir la distinction du décor plateresque et du décor baroque, celui-ci remplaçant les délicatesses fragiles, les ciselures et les orfèvreries de celui-là par des motifs plus amples et plus robustes. La tour de l'église est en harmonie avec la façade; elle est percée à ses divers étages de grandes fenêtres fleuries de sculptures du même style que celles de la façade.



Phot. J. Roig.

Fig. 285. — Église Saint-André, à Valence.

La date de 1720, inscrite dans un cartouche au-dessus de la porte, est d'un particulier intérêt, car elle montre que l'art baroque sut en quelques cas heureux, alors que la décadence était déjà venue, se garder des outrances qui l'ont perdu, et garder une sobriété et une sagesse du meilleur aloi.

D'une façon générale, d'ailleurs, le baroque tend à dénaturer les éléments classiques, à leur adapter des éléments étrangers qui en altèrent l'essence. D'autre part l'ornementation elle-même, si elle est devenue un peu plus architecturale que celle de l'art plateresque, perd ses qualités de science et de fermeté.

Les exemples abondent des églises où, dans une façade plate et sans style, s'ouvre une porte fastueuse flanquée de pilastres et de colonnes aux chapiteaux compliqués, aux fûts couverts de motifs inattendus, encadrée de moulures très saillantes brisées d'angles et de courbes fantaisistes, couronnée d'une corniche proéminente qui sert de support à un second corps pyramidant, non moins chargé de pilastres, de colonnes et de pinacles, le tout foisonnant d'ornements sculptés (fig. 285).

Il y a dans ces ensembles beaucoup trop de détails; cette prodigalité de richesse ornementale jure avec la misère de la construction même. Mais il faut aussi reconnaître que certains architectes ont su tirer de tous ces motifs des effets souvent saisissants. Par exemple l'arc de triomphe de l'église de la Chartreuse, près de Jerez de la Frontera, est à tout prendre une grande et belle chose (fig. 286). On le date de 1667; l'architecte en est inconnu, et ceux qui mettent en avant les noms d'Alonso Cano et de Zurbarán ont mal compris une simple hypothèse de Ponz.



Phot J. Roig.

Fig. 286. — Arc de la Chartreuse, près Jerez.

Architecture civile. — L'architecture civile, au xvii[e] siècle, a suivi de très près l'architecture religieuse; l'évolution en a été la même, et les formes s'en sont souvent confondues. Lorsqu'en 1655 le comte duc d'Olivares se chargea de faire élever le Palais du Buen Retiro, séjour de repos et de plaisir pour Philippe IV, il conçut un vaste ensemble de bosquets, de jardins, de canaux et d'étangs, de palais aux magnifiques salons, de théâtres, de chapelles, de casernes et de demeures pour les grands de la cour et leur suite. C'était comme une petite ville de luxe. De cet ensemble il ne reste que le célèbre *Salon des Royaumes*, qui sert aujourd'hui de Musée d'artillerie, et le Casón, ample bâtiment destiné aux bals et aux fêtes. Le palais royal, qui comprenait le théâtre, était un grand rectangle avec une tour fort simple à chaque angle, comme à l'Escorial. La façade principale était percée de trois portes encadrées de huit colonnes, de part et d'autre desquelles régnait un simple portique ouvert à arcades sur piliers. Le Salon des Royaumes avait pour splendide décor, avec le blason de tous les États soumis encore à la couronne d'Espagne, les fameux portraits de la famille royale et *les Lances* de Velázquez. Quant au Casón, c'est un monument banal et

gris, dont rien ne vient égayer le trop correct portique dorique; mais il est heureux que sa conservation ait préservé l'immense peinture dont Lucas Jordán décora le plafond de la salle de bal.

Les plans du Buen Retiro étaient dus, sans que la part de chacun ait pu être bien définie, à Juan Gómez de Mora et Giovanni Battista Crescenzi, marquis de la Torre; mais le maître d'œuvre fut Alonso Carbonel, à qui l'on doit spécialement les plans du Casón, construit seulement en 1657.

Tandis que les rois s'occupaient de leurs palais terrestres et de



Phot. J. Roig.

Fig. 287. — La Plaza Mayor, à Salamanque.

leurs tombes (c'est Carbonel qui construisit à la même époque l'escalier, le parement et l'autel de la crypte funéraire de l'Escorial), les édiles embellissaient leurs villes. La Plaza Mayor de Madrid et l'édifice qui en faisait le principal ornement, la Panaderia (marché au pain), furent construits à partir de 1617, d'après les dessins de Juan Gómez de Mora. Malheureusement, à la suite d'incendies et de nécessités successives, cette sorte de vaste amphithéâtre destiné aux cérémonies religieuses, processions et auto-da-fe, aussi bien qu'aux fêtes royales, tournois et courses de taureaux, et qui pouvait servir à plus de 50 000 personnes, a subi de nombreuses modifications. L'ensemble n'a cependant pas perdu son caractère de froideur monotone. Seule la façade de la Panaderia y apporte un peu de variété, avec ses deux hauts pavillons à clochetons pointus,

imités de l'Escorial, ses balcons plus saillants et plus ornés, son vieil écusson de fer doré et les peintures à l'italienne qui couvrent jusqu'au sommet tout le nu des murs.

La Plaza Mayor de Salamanque (fig. 287), qu'on ne peut s'empêcher de rapprocher de celle de Madrid, plus petite, mais plus élégante et plus vivante, commencée en 1720, ne fut terminée qu'en 1755. Mais le plan primitif en avait été tracé plus de cinquante ans auparavant par Andrés García Quiñones de León. Ses successeurs : le sculpteur José



Phot. J. Roig.

FIG. 288. — Palais de l'Ayuntamiento, à Madrid.

de Lara, Nicolás de Churriguera et Gerónimo de Quiñones, fils d'Andrés, ne firent qu'ajouter quelques ornements, superflus peut-être, mais de goût acceptable. Ainsi en droit, sinon en fait, et malgré la collaboration de Churriguera, doit-on rapporter cette œuvre (sauf le pavillon de l'Ayuntamiento reconstruit à la fin du XVIIIe siècle dans un style tout différent) au même art qui inspira les architectes de la place de Madrid.

Comme exemple de Maison Municipale, avec le Palais de l'Ayuntamiento de Madrid (fig. 288), construit à la fin du siècle sous l'influence grandissante du goût baroque, il faut citer celle de Pampelune. Sa façade, dont nous ne connaissons pas l'auteur, a sans doute de grands défauts; les deux statues d'Hercule et la Renommée qui couronnent

l'attique, aussi bien que celles qui flanquent la porte, sont d'un style tourmenté, l'attique est prétentieux et lourd : mais l'architecture n'en est pas méprisable ; la superposition des ordres n'est pas dépourvue d'une juste et savante élégance.

L'histoire des maisons des nobles et des riches passe dans toute l'Espagne par les mêmes phases, surtout en ce qui concerne le style de leur décoration, car la disposition architecturale ne varie guère au cours du siècle. Cette décoration gagne peu à peu en importance et en richesse. A Madrid, comme il est naturel puisque cette ville est devenue capitale, les monuments de cet ordre abondent. Si quelques-uns, comme le beau palais de los Consejos (aujourd'hui Capitainerie générale), que le duc d'Uceda commanda au début du XVII[e] siècle à Juan Gómez de Mora, architecte de l'église de l'Incarnacion, ou comme la Casa de Muriel, attribuée à l'architecte de l'Escorial, sont encore assez simples, à mesure que les années passent le style s'affirme moins sobre et les ornements se multiplient.



Phot. J. Roig.

Fig. 289. — Portail de l'Hospice, à Madrid.

On a démoli, il y a quelques années, le Palais d'Oñate, à l'entrée de la Calle Mayor; mais d'excellentes photographies conservent le souvenir du motif central de la façade, qui est un des meilleurs spécimens du bon art baroque, par le rythme heureux et l'élégante disposition aussi bien que par le vigoureux modelé des ornements sculptés et des moulurations.

Le churrigueresque. — La critique espagnole emploie assez indistinctement les mots *baroque* et *churrigueresque* ; nous voudrions que l'on réservât ce dernier aux abus et à la perversion du baroque, si l'on tient à conserver un terme pittoresque dont la sonorité rare s'applique de

jolie façon au style capricieux et tourmenté qu'il désigne. Mais on a rendu Josef de Churriguera trop absolument responsable de tout ce que l'architecture baroque décadente a produit d'excessif. En vérité il n'a laissé aucune grande œuvre qui justifie ce fâcheux parrainage.



Phot. J. Roig.

FIG. 290. — Le Trascoro de la cathédrale de Tolède.

L'entrée de l'église San Sébastian de Madrid, qui n'existe plus, celle de l'ancienne Douane, aujourd'hui Académie des Beaux-Arts, également détruite, n'ont pas laissé un trop mauvais souvenir, et ce n'est pas à Josef, mais à ses fils Gerónimo et Nicolás qu'il faut reprocher l'horrible portail (tremenda portada) de l'église Saint-Thomas. Il donna cependant, à l'occasion et surtout dans les décorations passagères inventées pour les cérémonies funèbres, dans les outrances et virtuosités des déca-

dents. Llaguno a laissé de la « grande fabrique » imaginée pour les obsèques de Marie-Louise de Bourbon, première femme de Charles II, le 12 février 1689, une description qui permet de s'en rendre compte.

Quoi qu'il en soit de cet extraordinaire monument, dont Llaguno raille « l'embrouillement », José Donoso, mort en 1690 (Churriguera n'est mort qu'en 1725), Narciso Tomé, Herrera el Mozo, Francisco Hurtado, Pedro de Ribera, contemporains de Churriguera, sont aussi coupables que lui et que ses fils. Leur grand défaut, c'est d'avoir suivi avec trop



Phot. J. Roig

Fig. 291. — L'Université, à Valladolid.

d'enthousiasme et trop peu de critique des enseignements et des exemples venus d'Italie; leur excuse, c'est d'avoir été de leur temps et d'avoir apporté dans l'exercice de leur art l'esprit qui faussait à la même heure le goût de la littérature.

Si des artistes italiens furent appelés en grand nombre par Philippe II et ses successeurs, nombre aussi d'artistes espagnols, et non pas seulement des peintres, allèrent en Italie. Les premiers, comme Crescenzi, apportèrent naturellement les idées et les formes en honneur dans leur pays; les seconds, comme Donoso ou Herrera el Mozo, qui firent le voyage lorsque triomphaient Garini, Borromini, le Bernin, après Vignole et Maderno, ne purent manquer de s'enthousiasmer pour l'art de ces novateurs.

Comme les écrivains, surtout les poètes, aimaient à embrouiller leur

pensée subtile dans les méandres d'une écriture bizarre, outraient et alambiquaient les images et les hyperboles, pour plaire à une société frivole, raffinée et blasée, les architectes n'eurent plus que le souci de désarticuler les anciennes formes, de les tourmenter et les rompre avec une sorte d'allégresse et de morbide exaltation.

C'est ainsi que les façades des monuments religieux et civils, les chapelles et les retables extravagants s'élèvent par toute l'Espagne, rivalisant de recherche, de complication, de luxe tapageur. L'exécution est d'ailleurs en harmonie avec la conception; comme les architectes, les sculpteurs, les marbriers, les ornemanistes se complaisent en leurs motifs tourmentés.



Phot. J. Roig.

Fig. 292. — Palais de San Telmo, à Séville.

On s'explique alors les colères des puristes, les invectives dont ils accablent, une fois la mode passée, les coryphées du style churrigueresque ; on les traite de *geroncistas* (ceux qui parlent l'argot des gitanes), de *nouveaux hérésiarques*, *faiseurs de calembours* (*retruecanos*), *machinistes de théâtre* (*tramoyeristos*). Quand D. Pedro de Ribera eut fait la porte de l'Hospice de Madrid, dit Llaguno, on aurait dû l'enfermer pour lui soigner la cervelle, et bâtir une maison pour tous les sots délirants comme lui.

De fait cette porte de l'Hospice de la rue Fuencarral (fig. 289) restera comme le chef-d'œuvre de cet art ; elle en résume toutes les extravagances avec une imagination frénétique.

Il n'y a plus du reste de distinction entre l'architecture civile et la religieuse ; les voûtes et les murs des chapelles, les retables des autels sont tellement chargés de colonnes fleuries, de corniches saillantes, de frontons rompus, de niches, de consoles, de coquilles, de rocailles, de

marbres, de sculptures et de dorures, que tout cela trouble l'esprit, agace les nerfs, blesse les yeux dans un fouillis et un papillotement insupportables.

Parmi les plus notables monuments churrigueresques il faut citer à Valladolid la façade de l'Université (fig. 291), qui se distingue par une relative sobriété dans l'usage et la forme des colonnes et des sculptures, mais dont tous les motifs ornementaux et la facture justifient ce que Ponz a dit des vains feuillages (*hojarascas*) de ses écussons, excellents pour les nids d'hirondelles. On l'attribue sans certitude à l'auteur du Transparent de Tolède. Le portail de l'hôpital de Saint-Jean de Latran, avec ses colonnes fuselées, ses trophées imprévus de bombes et de mortiers, et les trois pavillons ajourés qui le surmontent, est resté jusqu'ici anonyme.

La façade du Palais de San Telmo à Séville (fig. 292), dont on attribue les dessins, sans une absolue certitude, à Leonardo de Figueroa, maestro mayor et architecte de la ville en 1725, malgré la complication de ses étages à colonnes historiées, la surcharge de ses ornements et de ses statues et le laisser-aller de l'exécution, produit un certain effet d'harmonieuse opulence. Mais que dire, par exemple, du Pont de Tolède, à Madrid? Il fut terminé en 1732 ou 1734. Paré de pylônes, de pyramides, de mascarons et d'édicules superflus et mal à leur place, il n'est plus aujourd'hui que la ruine dégradée d'un monument dont l'humble Manzanares qu'il enjambe fait ressortir le faste prétentieux.

Une réaction devait fatalement se produire. Le churriguerisme n'est pas mort avec Churriguera (1725), mais il est à bout de souffle. Il faudra dire comment il s'assagit, par exemple dans la façade de la cathédrale de Murcie, œuvre de Jaime Bort, ou celle de la cathédrale de Santiago que l'on appelle *Obradorio*, œuvre de Fernando de Casas y Novoa, commencées l'une en 1737, l'autre en 1738, et comment, sous l'influence des Bourbons et de la France, se dessina peu à peu et s'affirma au milieu du XVIIIe siècle une seconde renaissance de l'architecture gréco-romaine et du classicisme.

LA SCULPTURE

HERNÁNDEZ. MONTAÑÉS. — Philippe II étant mort en 1598, Pompeo Leoni, son sculpteur attitré, lui survécut dix ans et resta au service de Philippe III avec une pléiade d'Italiens, ses collaborateurs ou ses élèves, et quelques Espagnols italianisés. Les *Escorialenses*, comme on peut les appeler, forment un groupe bien à part, dont l'influence fut considérable, mais pas toujours heureuse. Si un Berruguete ou un Becerra avaient pu, quelques décades plus tôt, rester très espagnols tout en rendant un culte

à Michel-Ange, il n'en fut pas de même des artistes moins fortement trempés qui, à la fin du xvie siècle et au commencement du xviie, apprirent à voir surtout par les yeux des étrangers, à ne demander qu'aux étrangers leur inspiration et leur style.

Cependant quelques-uns réagirent d'instinct et sauvèrent pour un temps le génie national. A Valladolid, Gregorio Hernández est le héros de cette résistance spontanée ; mais son art, bien qu'il en ait, est tout



Phot J Roig.

Fig. 295. — Hernández : Piedad.

(Musée de Valladolid.)

empreint de renaissance italienne ; son idéal n'est pas purement castillan, non plus que son style, et si, dans les *Pasos* du Musée de Valladolid, il ne doit rien qu'à lui-même, qu'à la force de son instinct auquel il s'abandonne sans contrainte en exécutant des figures populaires, ses Christs, ses Vierges, ses Saintes et ses Saints, toute sa sculpture religieuse manifeste un style acquis sous l'influence de l'idéal étranger. Ses contemporains, comme l'Asturien Luis Fernández de la Vega, ses élèves et collaborateurs, comme Francisco Hibarne, qui devint son gendre, ou Luis de Llamosa, n'ont pas d'originalité ; leurs œuvres sont tellement apparentées aux siennes qu'il a dû arriver bien souvent qu'on les confondît. De soigneuses enquêtes s'imposent, qui réserveraient sans doute bien des

surprises et régleraient la part de mérite de chacun d'eux. M. Fernando Araujo Gómez, par exemple, l'érudit historien de la sculpture en Espagne, a décrit avec un spécial amour une *Mater dolorosa* conservée au couvent des Dames Carmélites d'Alba de Tornes, qu'il considère comme un des chefs-d'œuvre de l'École de Valladolid; bien qu'entachée de quelque maniérisme, surtout dans la disposition des étoffes, ce qui s'explique si elle est de la fin du xviie siècle, la Vierge est d'une beauté toute chrétienne et d'inspiration tout espagnole[1].

Cet art national traditionnel, que Gregorio Hernández et ses émules représentent en Castille, mais un peu contaminé, les Andalous l'ont conservé plus longtemps dans sa pureté. La sculpture polychrome continue à fleurir à Séville, à Grenade, à Málaga avec un grand éclat ; les Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena suffisent à lui donner une gloire immortelle.



Phot. J. Roig.

Fig. 294. — Montañés : Saint Dominique de Guzmán. (Musée de Séville.)

Le premier (1580?-1649), le plus grand sans aucun doute, était originaire d'Alcalá la Real, dans la province de Grenade; mais toute sa carrière artistique se déroula à Séville. Nous connaissons, par le portrait qu'en fit Velázquez, son ami, le grave et beau visage de ce noble sculpteur, dont toute la vie fut consacrée au travail. Son œuvre est considérable et d'une belle unité.

Montañés ne semble être sorti qu'une fois de son domaine religieux ; en même temps que Philippe IV commandait à Velázquez son portrait pour l'envoyer en Italie, où Pietro Tacca devait executer la statue de bronze monumentale du monarque (celle qui décore actuellement la Plaza Mayor à Madrid), il faisait la même commande à Montañés. Le modèle eut un grand succès et l'auteur en fut princièrement récompensé. Mais cette œuvre est exceptionnelle. Montañés reste par excellence le sculpteur du Christ, de la Vierge et des Saints, le sculpteur des statues en bois peintes et dorées, le décorateur des églises et des couvents. Ses biographes citent de lui quelques ensembles, le grand retable du monastère des Hiéronimites à Santiponce, tout près de Séville, où l'on voit deux bas-

1. *Historia de la Escultura en España* (1885), p. 500.

reliefs, une *Naissance* et une *Épiphanie*, une *Résurrection* et une *Ascension*, avec leur cortège nécessaire de saintes images parmi lesquelles quatre figures symboliques des Vertus Cardinales ; le grand retable de la paroisse Saint-Laurent, à Séville, et plusieurs retables au couvent de Sainte-Claire. Mais il excella surtout dans les figures isolées. Tantôt ce ne sont que de simples statues *de vestir*, véritables mannequins plus ou moins articulés, dont seuls la tête, les mains et les pieds étaient modelés avec soin, tantôt des *pasos* destinés aux processions publiques, tantôt des statues d'autel. Dans toutes, Montañés montre l'acuité de son observation réaliste et la pure inspiration de sa foi chrétienne. Il est bien en cela le frère de race et d'âme de Zurbarán et de Murillo, et c'est comme tel que les Sévillans ont raison de l'aimer et de l'admirer.



Phot. J. Roig.

Fig. 295. — Montañés : Saint Bruno.
(Cathédrale de Cadix.)

Palomino a raconté que lorsque *Jésus de Nazareth*, statue *de vestir* que Montañés sculpta pour la Merced Calzada, sortit pour la première fois en procession par la ville, le maître « en guettait le passage au coin de toutes les rues, quasi hors de lui, tout absorbé et étonné d'avoir pu l'exécuter ». Et Ceán Bermúdez, de longues années plus tard, confessait que lui-même, bien qu'il n'en fût pas l'auteur, suivait aussi la statue et n'était pas satisfait s'il ne la voyait pas deux ou trois fois au cours des processions. Le célèbre *Cristo del Gran Poder* (du grand pouvoir), *paso* de la paroisse de Saint-Laurent, mérite les mêmes hommages ; il n'est du reste qu'une admirable réplique du Nazaréen. Dans son état primitif le Christ était figuré en un moment d'arrêt, embrassant et soutenant la croix dressée devant lui ; on a depuis lamentablement scié les bras pour les articuler et faire porter la croix sur l'épaule. On affuble le Sauveur de lourdes robes de velours broché, d'une couronne d'épines et de bizarres étoiles ; néanmoins il reste d'une émouvante beauté, tant par le ferme modelé de sa face que par l'expression de la douleur qui le torture.

Cet art paraît avec tout son instinct à la fois et toute sa science dans les statues que ne devait pas étouffer le luxe fâcheux des vêtements postiches. Le *Christ en croix* exécuté pour la Chartreuse de Santa Maria de

las Cuevas (des grottes), et qui se trouve aujourd'hui dans la sacristie des Calices, à la cathédrale, offre la superbe anatomie, détaillée avec rigueur et aussi avec un peu de sécheresse voulue, d'un corps jeune et beau qui a pâli.

Le maître est moins heureux dans l'expression de la foi et du mysticisme que dans l'interprétation pathétique des souffrances du Crucifié. Son *Saint Jérôme* de Santiponce soutient la comparaison avec celui de Torrigiano, la merveille du Musée de Séville, dont on doit dire que Montañés s'est inspiré, mais qu'il n'a pas servilement imité. La terre cuite de l'Italien a plus de nerf que le bois de l'Espagnol; le corps du saint qu'il a modelé rudement porte plus vivement imprimés les tares et le décharnement de la vieillesse, avec un goût un peu abusif pour l'anatomie michel-angesque. Montañés est plus simple; il n'a pas à lutter contre toute une éducation classique et ne s'inspire que de sa religion. Son saint s'agenouille dans un mouvement moins cherché. Le corps, savamment étudié, est d'une facture vigoureuse sans exagération du détail des muscles, des tendons ou des veines; le modèle, copié avec une conscience sobre, a été choisi vieux comme il convenait, mais non décrépit et desséché. La tête, absorbée dans la contemplation d'un crucifix, nous paraît surtout d'exécution plus sincère.

Saint Jérôme est un ermite qui prie; *Saint Dominique de Guzmán* (fig. 294), autre chef-d'œuvre de même famille (Musée de Séville), est un pénitent qui demande à Dieu son pardon. *Saint Bruno* (au même musée) est un mystique. Son corps perdu sous l'ample froc ne compte plus; sa main sortie de la manche ne veut avoir d'intérêt que par le geste pathétique; sa tête vraiment est toute la statue. C'est celle d'un simple moine, ni beau, ni laid, pris au hasard du couvent, mais sa vision intérieure l'illumine et l'extasie.

L'inspiration de Montañés ne fut pas avare de ces miracles, et le *Saint Bruno assis*, en méditation devant un crâne, de la cathédrale de Cadix, qu'on a tort d'hésiter à lui attribuer (fig. 295), a le même prix inestimable. S'il n'a pas l'ardeur émouvante de foi de tel moine de Zurbarán, il porte en lui, sous la bure à longs plis, une énergie de volonté religieuse que seul un grand artiste à l'âme forte et passionnément chrétienne pouvait concevoir et exprimer.

Les Vierges, les Immaculées Conceptions de Montañés sont peut-être un peu moins admirables. *La Vierge à l'Enfant* (fig. 296) de la Chartreuse des Grottes (Musée de Séville) s'empâte dans des draperies trop riches et trop lourdes; l'*Immaculée* de la cathédrale, debout sur un croissant de lune, enlevée par des têtes ailées de chérubins, perdue dans son manteau, qui semble impérial, en une attitude qui ne va pas sans apprêt, laisse tomber sur la terre un regard quelque peu hautain. Elle n'en reste pas

moins une œuvre magistrale par la franchise du parti-pris, et surtout l'ampleur superbe de la facture.

On a dit, sans autres preuves, que Montañés, si indépendant et dégagé de toute influence, avait cependant beaucoup étudié les antiques de la Casa de Pilatos. Ses Vierges permettent de le soutenir; elles nous semblent moins près de la nature que ses Christs et ses Saintes; on sent dans ses œuvres on ne sait quelle convention idéaliste où le sculpteur a comme plié son génie.

Toutes les figures de Montañés étaient peintes, et cette polychromie est un élément qui tient une très grande place dans son art, comme dans tout l'art religieux de l'Espagne. Mais il n'appliquait pas lui-même les couleurs sur le bois qu'il avait taillé; c'était le métier des *encarnadores*, qui peignaient les chairs, des *estofadores* ou damasseurs, qui peignaient les étoffes, et des *doradores* ou doreurs. Même ces artistes avaient le privilège formel, du moins à Séville, de terminer ainsi les œuvres des sculpteurs. Nous en avons le témoignage intéressant de Pacheco, le beau-père de Velázquez, qui fut l'enlumineur du *Saint Jérôme* de Santiponce et du *Christ* de la sacristie des Calices. Montañés lui-même, pour avoir voulu seulement garder la direction de cette dernière toilette de ses statues, eut en 1622 un procès curieux avec lui à propos du retable du maître-autel de Santa Clara.



Phot. J. Roig.

Fig. 296. — Montañés : Vierge de la Chartreuse de las Cuevas. (Musée de Séville.)

Ce n'est pas le lieu de défendre la polychromie dans la statuaire, ni d'expliquer, après bien d'autres, pourquoi Montañés, ses contemporains et tous les Espagnols du XVIIe siècle restèrent fidèles aux traditions de leur art religieux. Notons pourtant que cette pratique était presque rendue nécessaire par la nature même du bois, dont la couleur est inégale, dont les veines sont capricieuses et souvent gênantes, qui trop facilement « travaille » ou se fend, s'il n'est protégé par une couche de peinture. Mais, de plus, cette pratique convenait particulièrement au réalisme de ces maîtres.

La peinture donnait plus de vie, et une vie plus vraie, aux statues; elle flattait les goûts du peuple, qui se plaisait à voir à Jésus, à Marie, aux Saints de vraies tuniques, de vrais manteaux, de vraies robes, de vrais bijoux et jusqu'à de vrais cheveux. Le culte espagnol, malgré son mysticisme, est d'un matérialisme qui peut surprendre, mais qu'on ne peut nier; les figures religieuses ne pouvaient complètement séduire que si elles donnaient la complète illusion de la nature, et c'est à quoi les sculpteurs se sont très simplement efforcés. Voilà l'une des meilleures raisons pour lesquelles la polychromie persista en Espagne.

Dans les œuvres de Montañés et de l'école andalouse, elle atteint sa perfection; Pacheco et ses émules s'y révèlent d'une habileté qui ne fut jamais surpassée. Sans aller jusqu'aux raffinements et aux exagérations qui sont, dans quelques œuvres de Gregorio Hernández, de véritables fautes de goût, les couleurs deviennent plus variées et plus riches, et surtout plus délicates et harmonieuses. Pacheco a exposé avec une fierté légitime la part qu'il prit à une importante réforme qui fixa la polychromie de l'âge d'or. Jusqu'à lui les *encarnadores* cherchaient à imiter l'ivoire poli; ils émaillaient à vrai dire les parties nues des images; Pacheco fit triompher la vraie couleur de chair dans sa teinte juste et sa matité. « Plaise à Dieu dans sa miséricorde, dit-il, d'exiler de ce monde ces vulgaires émailleurs, et dans l'intérêt supérieur de la vérité, de l'harmonie et de l'éclairage, de propager pour les chairs l'usage de la peinture mate qui se rapproche davantage de la nature, se prête à des retouches nombreuses et permet de faire aisément les délicatesses que nous admirons aujourd'hui. » Et il se vante « d'avoir ressuscité en Espagne ce genre de peinture. »

Alonso Cano. — Si Montañés domine l'école des polychromistes espagnols, cette école est digne de lui. Alonso Cano, son élève, l'égale presque et même a eu l'étonnante fortune que sa réputation surpasse celle de son maître. Il le dut à son talent d'abord, qui fut grand, mais aussi aux événements de sa vie romanesque, et à ce qu'il cultiva l'architecture et la peinture avec le même succès que la sculpture. Il naquit en mars 1601, à Grenade, où son père, Miguel Cano, était *ensemblador*, c'est-à-dire architecte de retables. Mais Miguel s'étant établi à Séville, le jeune Alonso, destiné d'abord au métier de son père, se mit à l'école de Montañés et de Pacheco. Sa réputation fut vite établie, et dès sa vingt-cinquième année il recevait d'importantes commandes. De caractère violent et batailleur, il dut quitter Séville après le scandale d'un duel et rejoignit à Madrid son ami Velázquez. Grâce à celui-ci sans doute il fut nommé peintre du roi et professeur de dessin de l'Infant Baltasar Carlos. On raconte qu'à Madrid il tua sa femme; c'est sans doute une calomnie, car

on s'expliquerait mal alors qu'il obtint une *ración*, c'est-à-dire une prébende de chantre, *cantor de voz*, à la cathédrale de Grenade, promettant d'ailleurs de se faire ordonner *in sacris* avant un an. Cette condition l'inquiétait peu, car il semblait bien entendu qu'artiste il était et artiste il resterait, moins utile pour la cathédrale au chœur qu'en son atelier. Ses incartades ne tardèrent pas à inquiéter le Chapitre, et il perdit sa *ración*: mais l'évêque de Salamanque le tira d'affaire en lui donnant une chapellenie et en l'ordonnant diacre. En 1658 tout était en règle, il retrouvait à Grenade son titre et sa prébende, et il en put jouir tranquillement jusqu'à sa mort, survenue le 5 octobre 1667.



Phot. J. Roig.

Fig. 297. — Alonso Cano : Saint Bruno.
(Chartreuse de Grenade.)

Ce chantre original, malgré ses colères et ses frasques, était un excellent homme, et tous les artistes qui l'approchèrent profitèrent souvent de sa complaisance toujours prête à les aider pour toutes sortes de travaux, architecture, peinture ou sculpture. Travailleur acharné, dessinateur infatigable, il n'exécutait rien sans avoir dessiné de nombreux projets et de nombreux détails. Il a laissé une œuvre considérable, surtout une œuvre peinte, car pour les sculptures, on n'en compte qu'un petit nombre d'authenticité indiscutable, ayant été en effet fort imité et même copié par des élèves très habiles. Il dut certainement beaucoup à Montañés et à Pacheco, mais il est resté original. Son réalisme est moins pur et, si l'on veut, moins absolu. On dit de lui, comme de Montañés, qu'il étudia beaucoup les statues antiques de la Casa de Pilatos, et il y paraît un peu. Si les têtes extatiques de ses *Saints Brunos* et de ses *Saints François* valent par l'intensité du mysticisme, dépassant les plus passionnées que l'on doit à son maître, et sont d'ailleurs comme des portraits tout près de la nature, on y sent néanmoins quelque chose de plus, un effort certain vers l'idéalisation du type et vers une beauté physique que les purs réalistes ne cherchent pas. Quant aux draperies, moins cassées, moins plissées et ployées, moins abondantes et bouffantes, elles valent par une simplicité, une sobriété, un calme qui éveillent des souvenirs grecs et romains.

Saint François d'Assise, debout, les bras et les mains perdus dans ses larges manches, tout le corps engainé dans le froc étroit aux rares plis rigides, le rosaire et la cordelière à la ceinture, évoque, par une singulière rencontre, l'aurige de Delphes dont il a presque la gravité archaïque, tandis que la tête ascétique, sèche, émaciée, brûlée de foi dévorante, est un des plus purs et des plus nobles morceaux de l'art chrétien. Le *Saint Bruno* (fig. 297) de la Chartreuse de Grenade, qu'il semble bien impossible de ne pas attribuer à Cano, malgré l'absence de preuves formelles, plus mouvementé en sa grande robe et son large scapulaire flottant, lève au ciel ses yeux ardents; sa bouche s'entr'ouvre pour un acte d'adoration passionnée, ses mains se joignent pieusement sur sa poitrine. La peinture, qui sans doute est tout entière de la main de Cano, vaut la sculpture, qu'elle complète et rehausse.

Les *Crucifix* d'Alonso Cano soutiennent la comparaison avec celui de Montañés, sans que cependant le sculpteur ait atteint la fermeté de son maître. Son art, aussi savant, a plus de douceur sans avoir plus d'onction, et c'est ce que nous enseignent aussi ses figures féminines, ses *Immaculées*, ses *Vierges au Rosaire*, ses *Vierges à l'Enfant*, dont on ne saurait trop louer la suavité virginale et l'expression délicieuse, non plus que la coloration délicate. On voudrait être sûr que les deux *Soledades* agenouillées de la paroisse de Sainte-Anne et du couvent de Sainte-Paule, à Grenade, sont de sa main; elles sont dignes de lui et du même style sévère que son *Saint François* et son *Saint Bruno*.

Pedro de Mena. — Une monographie récente, due à la plume érudite de D. Ricardo de Orueta y Duarte, permet enfin de replacer Pedro de Mena y Medrano, élève de Cano, au rang qu'il mérite. Il y a peu de distance, s'il y en a, entre lui et son maître.

Pedro de Mena était originaire de Grenade, et non de Málaga ni d'Adra, comme le croyaient ses précédents biographes. Il naquit en août 1628 d'Alonso de Mena, qui était sculpteur; mais lorsque Cano devint, comme on sait, *racionero* de la cathédrale et s'établit à Grenade, le jeune homme devint son disciple. En 1658, appelé par l'évêque de Málaga, D. Diego Martínez de Zarsosa, pour achever les stalles du chœur, il se fixa dans cette ville qu'il ne semble avoir quittée que pour quelques voyages à Madrid, à Tolède ou à Cordoue; le Chapitre de Tolède le nomma son sculpteur en 1665, c'est là qu'il mourut le 13 octobre 1688. D. Ricardo de Orueta dit qu'il fut « d'une piété exaltée, plus fervent qu'aucun autre artiste, influencé certainement par les superstitions et les vulgarités de son temps, passionné dans ses idées et ses inclinations, pauvre penseur et très sentimental, de goûts raffinés et d'observation très fine, bref un Andalou bien de son temps. » Ajoutons

qu'il fut très actif et très fécond, trop fécond même, car il laissa sortir de son atelier, où de nombreux élèves et praticiens durent travailler pour lui, trop de statues hâtives et de valeur secondaire. Mais celles-là même portaient la trace de l'art très personnel qui donne tout leur prix à ses œuvres maîtresses.

Il n'est pas douteux que Pedro de Mena subit très vivement l'influence d'Alonso Cano. Il est toute une série de ses sculptures, quelle qu'en soit la date, où l'imitation est évidente, si bien que de nombreuses confusions se sont produites qu'il est difficile de démêler : ce sont les statues de saints moines en oraison ou en extase.



Cliché Junta de ampl. de Estudios.

Fig. 298. — Pedro de Mena : Piedad (détail).
(Collection Doña Concepcion Mitjana, Málaga.)

Un des plus typiques, qui est aussi le plus connu hors d'Espagne, est le *Saint François* de Tolède, que l'on attribue souvent encore à Cano. Peut-être ni l'un ni l'autre n'a-t-il inventé le thème lui-même et les imagiers de Valladolid l'avaient-ils conçu avant les Sévillans ; mais le mérite de l'avoir fixé dans sa rigidité hiératique en revient sans nul doute à Cano. Pedro de Mena a accusé avec plus de force le regard d'extase et le reflet sur le visage fasciné de la vision que suivent les yeux dans l'irréel.

Le *San Pascual Bailon* de la cathédrale de Málaga, le *San Juan de Dios* de l'église San Matias et celui de l'église de Santiago, — le plus parfait peut-être en son austère dignité, — le *San Pedro d'Alcántara* de l'église des Saints-Martyrs, à Málaga, celui de la marquise de Villadarias à Madrid, et tant d'autres, peuvent être un peu plus ou un peu moins mouvementés, et témoigner, pour les plus récents, de quelques modifications de style ; mais de toutes ces figures l'inspiration est la même, et par le *Saint Bruno* de la Chartreuse de Grenade, œuvre d'Alonso Cano, elles remontent au *Saint Bruno* de Montañés. Seulement Pedro de Mena donne aux visages de ceux

qui prient ou de ceux qu'hallucine leur passion mystique plus de quiétude et plus d'onction.

Ses *Christs crucifiés* au contraire souffrent d'une douleur plus physique et plus humaine. Le corps du Crucifié de l'église de Santo Domingo, à Málaga, malgré le défaut de proportions de ses bras, est un vaillant morceau de nu, représentant un homme dans la force de l'âge et surpris par la mort en pleine santé, en pleine vigueur, mais sa belle tête expirante garde dans les affres du supplice une sérénité surhumaine. De même, dans la *Piedad* de la collection Mitjana à Málaga (fig. 298), le corps du Sauveur étendu sur les genoux de sa mère (par exception le groupe est en argile peinte) est un vrai cadavre de mortel que la douleur a rompu.

Ainsi l'on voit Mena, d'abord disciple fervent, s'éloigner peu à peu de son maître. Cet éloignement est surtout sensible dans les quarante-deux figures qu'il sculpta pour les stalles du chœur de la cathédrale de Málaga entre 1658 et 1662. Ces statuettes de saints, parmi lesquels il n'y a qu'une femme, sainte Catherine d'Alexandrie, sont assez variées d'inspiration et de style. Quelques-unes sont très simples d'attitude et de technique, beaucoup sont mouvementées, presque tourmentées, et de facture fougueuse. Il arrive que les étoffes tantôt se déploient en larges plis, tantôt se froissent et se brisent sous les coups multipliés d'une gouge rageuse. Les nus, qui sont rares, sont tantôt gras et souples, tantôt secs et décharnés. On sent une lutte constante entre la tradition de l'art religieusement sincère des vieux maîtres chrétiens, fortement italianisés du reste à la suite du grand Berruguete, et les tendances nouvelles d'un siècle où les formes de la piété vont triompher du sentiment pieux, où tout va chercher à parler aux yeux plus qu'à l'âme, et qui substituera la virtuosité acquise à l'effort continu de l'étude et à l'amour de la nature. Cependant Mena, s'il cesse ici d'être mystique, reste encore par moments réaliste, comme tous les bons Andalous du XVII[e] siècle. Il a pris pour modèles, le plus souvent, des hommes qui se mouvaient et vivaient autour de lui, et les a figurés tels qu'il les voyait, avec un vrai souci d'exactitude. Le chœur de la cathédrale de Málaga vaut donc surtout par ces contrastes, ces signes d'un combat où le génie essentiel et original de l'Espagne du moyen âge et de la Renaissance sera bientôt vaincu.

Plus que Montañés ou Cano, Pedro de Mena a aimé les figures féminines. On lui attribue jusqu'à quatorze *Dolorosas*, cinq *Immaculées Conceptions*, plusieurs *Vierges à l'Enfant*, sans parler des *Saintes Annes*, des *Madeleines*, des *Saintes Maries Égyptiennes*, *Sainte Thérèse*, et de la *Piedad* dont nous avons signalé le Christ. Même en tenant compte des fausses attributions possibles, la série reste encore nombreuse. Peut-être peut-on, en les étudiant, suivre là mieux qu'ailleurs les variations du style de l'artiste.

Ses *Vierges douloureuses*, dont plusieurs sont des statues *de vestir*, ont parfois la simplicité un peu archaïque que nous avons admirée dans la *Soledad* d'Alonso Cano ; nul artifice d'étoffes, une robe tombant à plis droits tout unis, un voile sans ornements couvrant les cheveux et encadrant le visage, et ce visage, d'ovale très allongé d'ordinaire, avec un long nez mince, une toute petite bouche, des yeux mi-clos, ce visage sans beauté souffre d'une silencieuse et morne désolation. Mais les grandes douleurs ne sont pas toujours muettes et sans pleurs. La *Dolorosa* de l'église des Saint-Martyrs, à Málaga, verse de grosses larmes qui glissent et s'attardent sur ses joues ; ses yeux sont ouverts et regardent le ciel, ses lèvres sont closes. Une polychromie très harmonieuse dans des tons mats qu'avive un peu de carmin lui donne une vie très réelle. Mais, par malheur, le goût de l'artiste commence à pécher ; sans parler des larmes en pâte rose, larmes sanglantes, et des sourcils formés de vrais poils, signes d'un réalisme artificiel et vulgaire, la Vierge est trop jolie, et semble le savoir.



Cliché Junta de ampl. de Estudios.

Fig. 299. — Pedro de Mena : Vierge de Bethléem. (Eglise Saint-Dominique, Málaga.)

Cependant elle n'est encore ni coquette, ni maniérée, ni déclamatoire, comme c'est le cas de plusieurs autres. On peut choisir entre les *Douloureuses* des Descalzas Reales de Madrid, du couvent des Servitas ou de l'église de Saint-Paul à Málaga, des Carmélites d'Alba de Tormes, de plusieurs autres encore : elles sont drapées avec trop d'élégance apprêtée dans leurs voiles trop riches, toutes sont agitées dans leur douleur, toutes à contre-sens théâtrales. Celle de Madrid, celle de San Felipe de Málaga déclament, prennent des attitudes, l'une hautaine et grave, l'autre pathétique, dans un ondoiement de somptueuses étoffes ; toutes les deux sont trop jeunes et trop belles, ont de trop gracieuses mains qu'elles exposent. Celle qui mérite la palme dans ce concours de douleurs mondaines, c'est la *Dolorosa* de Saint-Paul, à Málaga. Elle est

à genoux devant la croix, la tête levée au ciel, les mains implorantes; son geste est noble et sans emphase, ses vêtements sont disposés sans embarras; mais la tête est d'une pose trop cherchée pour en faire valoir le charme.

Cet art charmant est mieux à sa place dans les gracieuses et pudiques *Immaculées*, et aussi dans les *Vierges à l'Enfant*. La *Vierge de Bethléem* (fig. 299), dans l'église de Saint-Dominique, à Málaga, et la *Vierge-Nourrice* d'Esquivias sont les chefs-d'œuvre du genre. Mais elles n'ont absolument plus rien de chrétien. La sculpture chrétienne est morte avec Pedro de Mena, comme est morte la peinture chrétienne avec les successeurs dégénérés de Murillo, comme est morte l'architecture chrétienne avec les extravagances churrigueresques.

Les disciples. — Outre Alonso Cano, Montañés eut encore d'habiles disciples; il est souvent difficile de faire la part de chacun d'eux parmi les innombrables statues religieuses des couvents et des églises, et, même en face de leurs œuvres authentiques, de juger quelle fut la personnalité de chacun. Telle *Conception* d'Alonso Martínez, à la cathédrale de Séville, pourrait être signée Montañés, si elle n'avait pas des sécheresses et aussi quelque mièvrerie d'autant plus fâcheuses que l'artiste a imité de plus près la *Conception* du maître qui est sa voisine dans la même église, et que le modèle, si majestueux et serein, aurait dû la préserver de ce défaut. Telle des figures symboliques du Sévillan Solis, exécutée pour la Chartreuse de Santa Maria de las Cuevas et conservée au Musée de Séville, est d'un naturalisme franc et modéré, qui fait honneur au goût du sculpteur et montre qu'il reste heureusement fidèle à la tradition de sa province. Ceux-là, avec l'abbé Juan Gómez et Luis Ortiz, ont moins de renommée, et à juste titre, que le Sévillan Pedro Roldán et sa fille Luisa, que l'on appelle la Roldana. Né en 1624, Roldán fréquenta quelque temps l'atelier de Montañés, mais, modeste et travailleur comme pas un, il se montra surtout assidu, même dans son âge mûr, de 1664 à 1672, dit Ceán Bermúdez, à l'Académie fondée par Murillo et ses amis. Son œuvre la plus célèbre est la grande *Mise au Tombeau* qui décore le maître-autel de l'église de l'Hôpital de la Charité. Le retable est dû, comme on sait, à Bernardo Simón de Pineda; Roldán exécuta la sculpture centrale; elle comprend un groupe de personnages en ronde bosse, plus grands que nature, se détachant en avant d'un panneau en très bas relief où se voient le Calvaire avec les deux larrons encore en croix. La polychromie, fort savante, dans le style de Pacheco, est due à Valdés Leal aidé de Murillo. L'ensemble est dans la meilleure tradition de Montañés, d'un réalisme de bon aloi, tempéré et anobli par le sentiment religieux. Les bas-reliefs qu'il sculpta pour la cathédrale

de Jaén, *la Fuite en Égypte, les Noces de Cana, la Dispute avec les Docteurs*, sont de la même inspiration sévère, de la même facture sobre comme la conception. Il y manque de ces traits inattendus ou nouveaux qui éveillent l'attention, excitent l'esprit ou l'émeuvent et marquent l'originalité d'un artiste. Il en est de même pour les figures isolées de Roldán, qui furent nombreuses. Il exécuta aussi des *pasos* renommés, où il ne se garda pas toujours des mouvements trop vifs et des attitudes trop arrangées en vue de l'effet dramatique. Il existe pourtant à la même église de l'Hospice de la Charité un *Christ à genoux* qui, les mains jointes, les yeux et la bouche douloureux, tout son corps jeune et beau pitoyable et sanglant sous les coups de la flagellation, se fait admirer (n'est-ce pas un bel éloge?) dans ce sanctuaire illustré par les chefs-d'œuvre de Murillo, de Valdés Leal, de tous les grands artistes que D. Miguel Mañara appela à décorer ce monument de son éclatant repentir.



Phot J. Roig.

Fig. 500. — La Roldana : Notre-Dame des Angoisses.
(Cathédrale de Cadix.)

Quant à la Roldana (1656-1704), elle fut la dévouée collaboratrice et souvent la bonne conseillère de son père, dont il lui arriva de corriger ingénieusement telle figure mal venue. Si elle réussit particulièrement à exécuter des statuettes d'argile polychromée pour les crèches de Noël, préludant ainsi aux exquises figurines de Zarcillo, elle s'attaqua aussi à des œuvres de grande sculpture. Le succès d'une statue de *Saint Michel*, qui lui fut commandée pour l'Escorial, lui valut le titre de *Escultora de Cámara* de Charles II, en 1695. La Roldana fut le vivant reflet de Pedro Roldán; elle ajouta seulement à l'art paternel un heureux élément de grâce féminine. Cependant le groupe qui passe pour son chef-

d'œuvre, *la Vierge des Angoisses* (fig. 500), dans la cathédrale de Cadix, nous la montre entraînée par l'exemple de Mena dans le courant où sombrera la sculpture espagnole. Elle avait eu l'idée assez heureuse de modifier les lignes traditionnelles des Piedades ; le corps de Jésus mort est appuyé seulement sur les genoux de sa mère, au lieu d'y reposer. Malheureusement celle-ci implore le ciel avec un geste de désespoir théâtral, et l'angelot potelé qui baise la main pendante du Sauveur, tout aimable qu'il soit, est un maladroit accessoire.

Parmi les nombreux élèves et collaborateurs d'Alonso Cano, ceux qui tinrent de plus près au maître, avec ses deux filles Andrea et Claudia, dont on conserve deux aimables figures au Cister de Málaga où elles prirent le voile, sont Miguel de Zayas, d'Ubeda, dont on a dit qu'il suivit la technique de son maître, mais qu'il ne fut pas le continuateur de son art, Jerónimo Gómez Hermosillo, et peut-être Sánchez Cordobés.

Mais, de façon plus générale, tous les sculpteurs andalous qui brillèrent à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle reçoivent son inspiration et subissent son influence. Ils subissent aussi, par malheur, celle de Pedro de Mena, plus dangereuse. Parfois leurs œuvres suivent la bonne tradition du XVIe siècle, mais le plus souvent ils participent à l'évolution qui gâta le génie national. Leurs œuvres, comme beaucoup de celles de Mena, sentent et préparent la décadence. Il faudrait un volume monotone pour les énumérer et les juger tous, car ils sont légion. Nous ne pouvons que citer les moins inconnus, et en premier lieu le Mallorquin José de Mora (1658-1725), sculpteur de Charles II, qui, suivant la légende, s'enfermait pour copier des modèles de Cano, mais dont la technique, sinon l'inspiration, diffère absolument de celle de ce maître pour se rapprocher de celle de Mena. C'est aussi le cas des trois fils du Génois Giulio Capuz, Leonardo Julio (1660-1731), Fray Francisco (1665-1727) et Ramondo (1675-1745), tous trois nés et instruits en Espagne, et par conséquent toujours comptés pour Espagnols, qui, comme on le voit, appartiennent aussi bien au XVIIIe siècle qu'au précédent. Ils lui appartiennent même davantage ; avec eux la sculpture est définitivement déchue. Si l'aîné s'essaie aux statues religieuses, à l'exemple de son père, dont il fut le collaborateur et l'émule, Fray Francisco délaisse ces grandes œuvres sérieuses pour exécuter des figures d'ivoire et même des groupes microscopiques, jeux et tours de force puérils et simplement curieux ; Ramondo, le mieux doué, s'amuse à faire en ivoire et en bois de diverses teintes des images des mendiants les plus connus dans Madrid, ce qui lui vaut un grand succès auprès des grands et à la cour. C'est là qu'aboutissent le puissant réalisme et l'art sublime de Montañés.

LA PEINTURE

Valence : Ribalta. — Ce n'est pas à Madrid, la capitale, c'est à Valence que la peinture espagnole, à l'aurore de son siècle d'or, jette ses premiers feux. Y eut-il, comme on le dit, une école valencienne? Peut-être des recherches et des études bien dirigées, amenant des identifications de toiles mal connues, réussiront-elles à grouper autour de Ribalta et de Ribera des noms d'émules ou de disciples dignes d'eux; mais jusqu'à présent l'école, si école il y a, se réduit à ces deux maîtres, dont l'un même vécut peu à Valence; il est vrai qu'ils suffisent amplement à sa gloire.



Phot. J. Roig.

Fig. 501. — Ribalta : Saint François d'Assise.
(Musée du Prado, Madrid)

Francisco Ribalta (1555?-1628) fut le maître de Ribera. Né à Castellón de la Plana, il se rendit de bonne heure à Valence et passa en Italie. Il y prit contact avec les artistes de la Renaissance; Raphaël, Sébastien del Piombo, les Carrache surtout furent ses idoles, et c'est de Bologne et de Parme peut-être qu'il rapporta le gout du *chiar-oscuro*. Il revint en Espagne tout empreint d'italianisme, mais son instinct et sa race le maintinrent heureusement dans le génie de sa patrie. Il est épris de la nature, comme tous les grands peintres d'Andalousie ou de Castille, et reste, malgré les modèles étrangers qu'il admire, un bon Espagnol réaliste. Aussi ne peut-on le confondre avec les Italiens qui étaient venus en nombre, depuis le xve siècle, décorer les églises de la région de Valence: Francesco Pagano, le Napolitain, Paolo de San Leocadia, le Lombard, Paolo de Arregio ou Francesco Neapoli. C'est très assuré-

ment par Valence que la Renaissance a pénétré en Espagne, et y a produit quelques excellents effets.

Pour Ribalta, on lui sait gré d'être resté original malgré ses voyages et l'ambiance de sa ville d'adoption. Le *Saint François d'Assise malade et visité par un ange musicien* (Musée du Prado) suffit à montrer ces caractères (fig. 501). Le saint est dans sa cellule, étendu sur un misérable grabat; avec l'ange pénètre dans le sombre réduit une céleste lueur qui éclaire le visage surpris et extasié de François et le rude froc de bure qui flotte sur son corps ascétique. Un simple modèle de type populaire a posé pour le saint, et l'artiste s'est contenté d'ennoblir ces yeux creux, ces traits émaciés que la foi illumine. En revanche l'ange, tout de fantaisie profane, figure gracieuse et pleine d'adolescent, cheveux frisés, voiles flottants, évoque un art presque païen, celui que Ribalta rapporta d'outre-mer. D'ailleurs les ombres sèches, contrastées à la Caravage avec les lumières vives, donnent à la scène une austérité forte qui est la caractéristique de cette grave peinture.



Phot Laffargue.

Fig. 502. — Ribalta : La Crucifixion.
(Musée de Valence.)

Ribera. — José de Ribera, qui fut l'élève de Ribalta, poussa ces qualités jusqu'à l'extrême; mais il ne faudrait pas croire qu'il ne s'en départit pas quelquefois, comme avait fait son maître. On voit trop exclusivement en lui le peintre des martyrs; il ne faut pas oublier qu'il a passé presque toute sa vie en Italie et qu'il est impossible que la douceur de l'art de la Renaissance n'ait eu aucune influence sur sa pensée et sa palette.

On sait qu'il naquit à Játiva, le 12 janvier 1588, qu'il se rendit à Valence pour suivre les cours de l'Université, mais, saisi du démon de la peinture, se mit à l'école de Ribalta. Fort jeune encore, et rêvant de l'Italie comme toute la jeunesse artistique de ce temps, il trouva le moyen de passer à Rome, où il se mit avec ardeur à copier des antiques et des tableaux. La légende veut qu'un cardinal se soit intéressé à ce petit Espagnol, à ce Spagnoletto, — le surnom lui est resté, — et ait voulu le tirer de l'indigence; mais après quelques jours de bien-être et de farniente, Ribera secoua sa chaîne d'hospitalité dorée et retourna à sa misère laborieuse et féconde.



Phot. Laffargue.
FIG. 303. — Ribalta : Saint Bruno.
(Musée de Valence.)

A Rome, Raphaël, les Carrache, puis le Caravage l'occupèrent et l'enthousiasmèrent tour à tour; mais, attiré par le Corrège, il ne tarda pas à se rendre à Parme. A son retour il resta encore un peu de temps à Rome, puis alla s'installer à Naples, s'y maria avec la fille d'un riche marchand de tableaux, s'y fit rapidement connaître : son talent apprécié le mit en faveur auprès des vice-rois. Spagnoletto s'enrichit et devint une manière de grand seigneur. En 1630, il était nommé membre de l'illustre Académie romaine de Saint-Luc; c'était l'année même où il recevait la visite de Velázquez, qu'il devait revoir en 1644, à son second voyage. On a raconté qu'alors qu'il était au comble du talent, de la renommée et de la fortune, D. Juan d'Autriche, le fameux bâtard de Philippe IV, enleva sa fille, et que, de désespoir, le peintre s'enfuit de Naples sans qu'on ait jamais plus entendu parler de lui. La vérité est que le bâtard enleva bien la belle Maria-Rosa, dont il s'éprit au cours d'une fête que lui donna Ribera, qu'il en eut deux filles, dont l'une se fit religieuse sous le nom de

Doña Margarita d'Autriche, mais que Ribera mourut tranquillement dans son lit, à Naples, en 1656.

Ribalta, Raphaël, le Caravage, Corrège, autant de maîtres divers auxquels Ribera doit quelque chose ou beaucoup. L'influence de Ribalta s'imposait surtout; c'était la leçon d'un Espagnol de bonne souche, réaliste et religieuse tout à la fois, tombant dans l'esprit d'un bon Espagnol réaliste et religieux comme lui.



Phot. J. Roig.

Fig. 304. — Ribera : L'Immaculée Conception. (Église des Augustines, Salamanque.)

De cette doctrine Ribera a gardé l'empreinte jusqu'à son dernier jour; il lui doit les plus originales de ses œuvres et les plus fortes. Les Carrache, le Caravage, il trouvait tout naturellement dans leur peinture violente et heurtée, dans leur usage ou, pour mieux dire, leur abus du clair-obscur des affinités avec sa peinture. Mais Raphaël, mais surtout le Corrège, semblent à l'antipode de l'Espagnolet rude et sombre. Cependant des toiles que l'on oublie trop témoignent que le voyage de Parme porta ses fruits, et que le poète lumineux et doux sut amollir par sa tendresse le dur génie si peu fait, croirait-on, pour le comprendre et l'aimer.

A ce titre l'*Immaculée Conception* (fig. 304) de l'église des Augustines, à Salamanque, qui date de 1635, est une émouvante surprise. Une guirlande d'anges et de séraphins gambadant joliment dans les nuages enlève l'Immaculée au ciel. Marie, les pieds posés sur un croissant de lune, apparaît radieuse et pudique dans un enveloppement somptueux de robe blanche et de voile bleu. La peinture n'a rien des mièvreries un peu suspectes où nous verrons plus tard Murillo se complaire, mais elle est d'un mouvement et d'une vie pleine de grâce, et d'une fraîcheur de coloris inattendue.

Dans la *Madeleine* (Académie de San Fernando), Ribera reste fidèle

à la manière sombre qui était surtout dans sa nature; les ombres y sont très poussées et assez dures; mais Madeleine à genoux sur un nuage, emportée par les anges à travers l'espace en un glissement qui est une trouvaille, lève vers les cieux un visage d'une douceur infinie, où brillent tous les charmes terrestres dans les aspirations divines. Les deux *Madeleines pénitentes* du Prado montrent encore une recherche de poésie et de coloration chaude, une disposition très réfléchie des attitudes, une science étudiée des draperies qui nous rapprochent de l'Italie sans nous éloigner de l'Espagne (fig. 505). De même on peut dire que le *Saint Jean-Baptiste au désert*, bien qu'il soit dessiné d'après nature, tel que se présentait le modèle, sans interprétation académique, et peint dans les tons vigoureux, a dans le sourire énigmatique de ses yeux et de sa bouche, dans tout son visage noyé de pénombre, comme un reflet de Léonard de Vinci. Et quant à la prétendue Sibylle, fragment d'une Bacchanale qui fut malheureusement incendiée au palais royal de Madrid en 1734, nous croyons bien que si on l'a appelée Sibylle, c'est parce qu'avec son profil droit, à la grecque, avec la soierie verte qui enveloppe sa chevelure et la forte musculature du bras où elle appuie sa tête, elle rappelle singulièrement certaines figures de la chapelle Sixtine.



Phot. J. Roig.

Fig. 505. — Ribera : Sainte Marie-Madeleine.
(Musée du Prado, Madrid.)

Faut-il plus admirer ces créations idéales, où pouvait s'élever Ribera, cédant aux appels de sa foi mystique ou à ses souvenirs classiques, ou bien les figures cruellement réalistes qui surtout ont fait sa gloire? Observateur scrupuleux de la nature, tantôt il l'a copiée sans réticences, sans interprétations, comme il a fait pour le fameux *Pied-Bot* du Louvre, par amour de la vérité et par plaisir de virtuose, tantôt il l'a fixée d'un pinceau plus ou moins impitoyable dans ses compositions religieuses, pour leur donner plus d'intensité de vie et de sentiment.

C'est ainsi que, dans l'*Adoration des Bergers* du Louvre, sauf Marie, que le peintre n'a pas cherché à rendre belle, mais dont le visage est empreint de joie sereine, tous les personnages sont de type populaire fortement accusé; une femme, à l'arrière-plan, sans doute la vieille Marthe, est même d'une vulgarité trop grande pour n'être pas voulue.

Plus typiques sont des toiles du Prado sur lesquelles l'attention s'arrête moins souvent, et qui font partie d'une série que l'on pourrait appeler la série des philosophes. L'une représente, dit-on, un philosophe; l'autre, Archimède. Philosophe, si l'on veut, puisque le personnage tient à la main un grimoire, et Archimède, puisque l'homme tient un compas et vient de dessiner sur un papier quelques figures géométriques, mais philosophe et géomètre à la façon de l'*Ésope* ou du *Ménippe* de Velázquez. En réalité ce sont des types de mendiants déguenillés, — le philosophe a sa jaquette toute en loques, — ce sont de vrais *picaros*, peints pour eux-mêmes, pour la laideur et le cynisme joyeux de leur face haute en couleur.



Phot. J. Roig.

Fig. 506. — Ribera : Saint Barthélemy.
(Musée du Prado, Madrid.)

On pourrait multiplier ces exemples, mais il vaut mieux insister sur quelques-unes des œuvres de Ribera où éclatent le plus fortement ses qualités originales.

Sa production fut des plus abondantes; l'Italie, et Naples en particulier, l'Espagne, où il ne voulut jamais revenir, mais pour laquelle il travailla beaucoup, conservent le plus grand nombre de ses toiles; mais il n'est guère de musée important qui n'en possède, et le Louvre est très bien partagé.

L'Espagnolet n'était pas l'homme des grands ensembles décoratifs. Son art, fait de concentration et de rigueur, admettait difficilement les vastes compositions où l'imagination et la fantaisie tiennent forcément beaucoup de place. Il aime mieux les scènes à peu de personnages, et parmi elles, quand il s'agit de sujets religieux, il donne la préférence aux plus tragiques et aux plus émouvantes. Les martyres l'attirent; il va d'instinct aux supplices les plus affreux, ceux de saint Laurent, saint Sébastien, saint André, celui surtout de saint Barthélemy, que ses bourreaux écorchèrent vif.

On a compté jusqu'à cinq, et peut-être six tableaux de Ribera où se

voient les préliminaires de cette affreuse mort. Mais la grande toile de Madrid l'emporte sur toutes les autres (fig. 506).

Rien ici qui ne soit absolument original. Le saint est nu, les deux mains liées au bout d'une vergue que deux bourreaux hissent à un mât planté en terre ; le corps est déjà soulevé à demi ; un troisième tortionnaire a saisi une jambe. A droite et à gauche, à l'arrière-plan, deux groupes de spectateurs, des hommes et des femmes, dont l'une tient dans ses bras un nourrisson endormi. Le martyr est un homme du peuple, dans la force de l'âge, de formes vigoureuses ; il semble qu'il eût pu lutter, secouer ses exécuteurs; mais l'athlète chrétien s'abandonne; sa tête rude et mâle est empreinte de souffrance, mais il se résigne, et ses yeux, au travers de sa douleur, entrevoient le ciel glorieux. Les bourreaux sont des mariniers du port, bons à toutes les besognes de force, qui tirent à pleins bras sur les cordes, et dont on croit entendre le « Oh! hisse ! » cadencé. Ribera les a cueillis tout vifs sur leur balancelle, et les a fixés sur la toile dans le naturel effort de tout leur corps raidi, tandis que les assistants, du menu peuple eux aussi, regardent impassibles et distants. Le dessin anatomique est d'une science consommée, sans minuties, mais sans aucun oubli; la touche du pinceau est large, la couleur profonde ; l'Espagnolet a su répandre sur toute la scène une harmonie sombre qui jette sur le drame une émotion tragique.



Phot. Alinari.

Fig. 507. — Ribera : Ivresse de Silène.
(Musée de Naples.)

Ribera était un grand peintre du corps humain. Le Christ mort devait l'attirer, parce qu'il fut crucifié nu et lui fournissait un thème funèbre. On ne connaît pas de lui de Crucifix, mais on admire l'*Ensevelissement* du Louvre, d'une note sombre si pathétique, la *Descente de croix* du couvent de San Martino, à Naples, où Jésus est étendu dans un raccourci de grande audace, et surtout la grande *Trinité* du Prado, où le Christ, gardant sur les genoux de Dieu le Père l'attitude de son supplice, la tête renversée en un douloureux repos, tous les membres affaissés et exsangues, est emporté au ciel sur son suaire. Le corps du Sauveur a été, sans

nul doute, peint d'après un cadavre avec une absolue franchise, et l'on ne sait ce qui l'emporte ici de la composition sobre, du sentiment douloureux, de la coloration puissante ou de la fidélité saisissante aux réalités de la nature.

C'est au même cycle, on peut dire, que se rattachent le *Prométhée* et l'*Ixion* du Prado. Les suppliciés sont enchaînés l'un sur son rocher, l'autre sur sa roue ; avec une indicible audace, les corps gigantesques convulsés se débattent ; les visages farouches sont peints avec une fougue et une vigueur émouvantes.

Ribera est aussi le plus grand peintre mythologique de l'Espagne, comme en témoignent l'*Ivresse de Silène*, de Naples (fig. 507), un *Triomphe de Bacchus*, détruit dans l'incendie du palais royal de Madrid en 1734 (il ne reste qu'une admirable tête de vieillard couronnée de feuillages), une *Mort d'Adonis* du palais Corsini, un *Marsyas écorché par Apollon.*

L'Espagnolet eut une spécialité, que d'autres d'ailleurs eurent avant et après lui, en particulier le Greco, les *Apostolados.* On appelle ainsi des séries de douze apôtres peints à mi-corps, auxquels s'ajoutait parfois un Christ, qui décoraient les sacristies et les couvents. Sauf de rares exceptions, le peintre s'est peu soucié de mysticisme et même de foi ; ses apôtres sont le plus souvent des vieillards choisis dans le peuple, parmi les plus vigoureux ou les plus usés. Il a copié ces modèles, comme le philosophe ou l'Archimède, tels qu'ils étaient, avec leurs tares, leurs rides, leur laideur brutale ou misérable, remplaçant seulement leurs haillons par quelque vague draperie, et les désignant par quelque accessoire.

Sainte Marie l'Égyptienne lui a donné l'occasion de peindre un visage émacié et jauni par les ans, des épaules, un sein de femme flétris, sans atténuation ni réticence. Mais surtout saint Jérôme le hante, et l'anachorète ne se présente plus à notre mémoire que sous la forme qu'il lui donna. Le plus beau de la nombreuse série est peut-être celui du Prado où l'on voit le saint assis, croisant les mains, penché et absorbé dans la contemplation d'un crâne posé à terre devant lui. Aucun morceau ne donne une idée plus parfaite de la vision, de la science et de l'habileté du maître naturaliste.

École Sévillane. — Ribalta était vraiment un isolé à Valence ; ses contemporains, à Séville, et mieux encore les contemporains de Ribera, formaient un groupe compact auquel on ne peut manquer d'accorder le nom d'École. Trois grands noms la dominent de très haut, Murillo, Zurbarán, Alonso Cano ; leur gloire a éclipsé toutes les autres. Mais plus d'une réhabilitation a commencé.

Le licencié Juan de las Roelas, né vers 1558, et mort en 1625, n'est

plus un inconnu. S'il a pris quelque chose aux Vénitiens, car il est probable qu'il fit ses études en Italie, il sut rester fidèle aux qualités instinctives de sa race et de sa patrie, et fut le premier peut-être des Sévillans qui mêla dans une heureuse mesure l'observation réaliste et l'inspiration mystique avec les dons plus rares de dessinateur consommé, de compositeur fougueux et de coloriste hardi. Mais peut-être son meilleur titre de gloire est-il d'avoir fait, sinon le premier, du moins avec plus de franchise et d'habileté que ses contemporains, usage du clair-obscur.


Phot. J. Roig

Fig. 508. — Roelas : Saint André.
(Musée de Séville.)

Toutes ses œuvres connues, pour ainsi dire, datent de son âge mûr, et pour cela il appartient bien au XVII[e] siècle. Ce sont des tableaux religieux. Ils se ressemblent à peu près tous par l'inspiration et le style : composition touffue sans encombrement ni confusion, mouvement très animé et vie intense, oppositions savantes de lumière et d'ombre, couleur vibrante, où les bruns, les jaunes, les blancs éteints, chers à tant d'autres, le cèdent aux violets, aux bleus, aux carmins, à l'orangé. Et cependant nul peintre n'est moins monotone, tant sa personnalité éclate en inventions originales, en contrastes inattendus, en notes chaudes.

Ses œuvres sont dispersées, tant au Musée provincial qu'à la cathédrale de Séville, aux églises de Saint-Isidore et de Saint-Pierre, à l'hôpital de la Sangre, à l'Université, où se trouve l'ancienne église des Jésuites. C'est tantôt le grand tableau du grand autel de Saint-Isidore, représentant la mort du saint, tantôt la décoration du retable principal de l'église des Jésuites, où l'on voit, au centre, une Sainte Famille et, sur les côtés,

saint Ignace martyr et saint Ignace de Loyola, qui passent pour son chef-d'œuvre. On peut y joindre le *Martyre de saint André* du Musée, qui nous semble particulièrement typique (fig. 508). Suivant la formule courante, une vision céleste : un chœur d'anges apportant des couronnes et des fleurs, des archanges musiciens se groupant parmi les nuages dans le plus gracieux tumulte; sur la terre, les bourreaux, ouvriers rangeant leurs échelles, hommes d'armes à cheval, ordonnant et réglant le supplice, soldats, et la foule anxieuse, qui regarde; au milieu, en pleine lumière de gloire, le saint nu, attaché sur les bois infâmes. Par un admirable artifice, les bras de la croix, sortant de la terre, s'élèvent jusqu'au ciel et s'y détachent. Le martyr semble ainsi emporté déjà au sein de Dieu dans une assomption miraculeuse. Ni l'agitation de la foule sur la terre, et le léger tourbillonnement des chérubins dans l'espace, ni la variété pittoresque des types populaires copiés sur le vif et la hautaine prestance des capitaines aux armures d'or, rien ne trouble les regards attirés sur le supplicié, torturé dans sa chair douloureuse, mais calme et le visage illuminé d'une joie mystique.

Francisco de Herrera, dit Herrera le Vieux (1576-1656), a la fortune, qui n'est point rare, d'être traité par les uns de barbouilleur, par les autres de Titan de génie et de Michel-Ange. Il ne mérite ni cette indignité ni cet honneur. En effet son œuvre est double.

On lui a souvent attribué le mérite d'avoir créé le style national. « Il fut le premier, a écrit Ceán Bermúdez, à secouer la timidité que conservèrent pendant longtemps les peintres d'Andalousie. » Cela n'est point juste et fait tort à Roelas, qu'il a imité dans ce qu'il a eu de meilleur. On se trompe à ne voir en lui que le peintre à l'art rude comme le caractère, le réaliste impénitent et l'impressionniste précurseur, l'ennemi de toute loi et de toute règle, l'original qui ne doit rien qu'à soi-même. La vaste toile qui passe pour sa meilleure, le *Jugement dernier* de l'église de San Fernando, à Séville, n'a pas de ces outrances; rien n'y est improvisé ni désordonné. Rien au contraire de mieux équilibré ni de plus correct, ce qui ne signifie ni médiocrité ni froideur. L'inspiration est celle même de Roelas, à qui Herrera emprunte encore l'harmonie de ses couleurs et les effets de son clair-obscur; seulement, il faut le dire, Herrera est plus réaliste, ses types sont pris dans une humanité plus terre à terre, sans rien de la foi qui transforme la réalité en beauté. Sa facture surtout a plus d'accent dans les oppositions et les contrastes, les ombres sont plus vigoureuses, et les demi-teintes presque bannies.

En revanche, de nombreux tableaux d'Herrera, surtout de sa vieillesse, nous le montrent singulièrement affranchi et livré sans frein à la fougue de son tempérament. Ce sont ceux-là qui excitent l'enthousiasme des uns, par la liberté même de leur style et de leur facture, et l'indigna-

tion des autres par leur dérèglement. On dit qu'Herrera dessinait avec des pointes de roseaux et peignait avec des brosses, et quelques vieux artistes de Séville ont raconté que, lorsqu'il n'avait pas de rapins, ce qui était fréquent, car les élèves fuyaient le patron irascible, témoin Velázquez, il chargeait sa servante de badigeonner ses toiles avec de gros pinceaux et des balais, puis, remuant cet amas de couleurs encore fraîches, à grands coups de brosse il en tirait figures et draperies.

Ses deux grands tableaux du Musée de Séville, *Vision de saint Basile* et *Apothéose de saint Herménégilde* (5 m. 40 sur 2 m. 85 et 5 m. 28 sur 3 m. 25) portent bien la marque de cette facture folle; mais on s'accorde à reconnaître dans cette orgie du pinceau quelques restes d'un grand talent (fig. 509).



Phot. J. Roig.

Fig. 509. — Herrera : Saint Herménégilde.
(Musée de Séville.)

Quoi qu'il en soit, Roelas et Herrera, chacun pour sa bonne part, ont heureusement contribué à affranchir la peinture espagnole d'un classicisme italianisant qui l'asservissait hors de sa voie. Ils eurent beaucoup à lutter, si l'on songe que Francisco Pacheco (1571-1654) fut de son temps placé bien au-dessus d'eux, justement pour ses qualités moyennes de correction et de prudence, et pour les théories sages et traditionnelles qu'il exprima dans le code célèbre qu'il publia sous le titre d'*Art de la peinture*.

Homme de goût, comme le montrent ses poésies aussi bien que son œuvre savante, théoricien érudit et réfléchi, professeur aimable et point tyrannique (l'école qu'il fonda, la première académie espagnole, fut florissante), il semblait plus fait pour la littérature que pour la peinture, où il n'apparaît qu'en un rang honorable. Son œuvre est froide, d'une pureté monotone, et trop souvent médiocre, sans rien qui tout à coup tressaille

et vive, toute en formules, en leçons bien apprises des Italiens qu'il admirait avant tous, surtout de Raphaël. Parmi les nombreux tableaux dont il reçut commande, religieux ou mythologiques, la grande *Annonciation* placée juste au-dessus de la toile de Roelas dans l'église des Jésuites est peut-être la plus caractéristique du style de son âge mûr. Bien ordonnée, en bonne lumière, de claire tonalité, elle ne saurait plaire complètement, car elle manque toujours d'accent, souvent de distinction et de charme; elle sent trop l'école.

Cet élève enthousiaste des Italiens ne connaissait pas l'Italie, où il n'alla pas. Il fallut un voyage à Madrid, en 1623, où l'appelait son gendre Velázquez, pour donner la bonne secousse à son talent trop facile. Sous l'influence sans doute des Vénitiens qu'il y put étudier, et aussi de son grand élève, il fit un brusque progrès. Ses tableaux, plus vigoureux désormais et d'inspiration plus haute, le relèvent, mais pas bien haut. Il était décidément trop tard; il n'a pu se dégager à temps de l'enlisement des conventions de l'école. Sa gloire la plus sûre est d'avoir été le maître et le beau-père de Velázquez, ainsi que le maître d'Alonso Cano, et de n'avoir point contrarié les instincts et les goûts de ses grands disciples.



Phot. J. Roig.

Fig. 310. — Pacheco : Saint Pierre Nolasque s'embarquant pour délivrer des captifs.
(Musée de Séville.)

Velázquez, s'il n'avait quitté d'aussi bonne heure sa ville natale, eût été sans doute le grand chef de l'école sévillane dont il eût entraîné les artistes dans ses voies, quelles qu'elles eussent été. Lui parti, la place était libre; elle fut remplie avec éclat : Murillo, Zurbarán, Alonso Cano sont depuis longtemps consacrés; Valdés Leal, plus jeune, hier encore presque inconnu hors d'Espagne, voit chaque jour croître sa renommée, comme il advint pour le Greco.

Alonso Cano. — Nous avons dit ce que valut Alonso Cano comme sculpteur; sa gloire de peintre nous paraît un peu surfaite. Il a tout en fait de science et de métier, tout ce qu'on peut demander au plus consommé des dessinateurs, des coloristes : à toute son œuvre il man-

que la flamme originale. On l'a remarqué, cet homme que la tradition nous présente comme un inquiet et un violent, mauvais caractère, batailleur, duelliste, qui eut des démêlés retentissants avec le clergé, la justice, fut un artiste mesuré, pondéré, un peu trop même à notre goût. Il a beaucoup produit; beaucoup de ses tableaux sont bons, aucun n'excite une admiration sans réserves. S'il nous peint par deux fois *Jésus-Christ mort soutenu par un ange* (au Prado ; fig. 511), nous louons l'habileté qui met le corps du Sauveur en pleine lumière, tandis qu'au-dessus de lui l'ange s'estompe dans la pénombre, éclairé seulement par une lueur émanant de la tête divine ; nous apprécions la savante anatomie et les raccourcis audacieux, l'affaissement du corps jeune dont la mort n'a pu détruire la beauté surhumaine; nous admirons le ton pâli des chairs, que la torture et le trépas ont rendues livides. Mais ce ne sont là, en somme, que de beaux morceaux d'atelier, où la rhétorique à la mode a plus de part que l'inspiration et la personnalité.



Phot. J. Roig

Fig. 511. — Alonso Cano : Christ soutenu par un ange.
(Musée du Prado, Madrid.)

Plus religieux est *Saint Benoît* (Prado) agenouillé devant un livre ouvert qu'il ne lit plus, car ses regards extasiés se sont levés vers une vision céleste. La tête du vieillard, quoique assez mal modelée, exprime avec une grande simplicité une réelle émotion mystique. Mais d'autres tableaux sont franchement mauvais. On ne trouve qu'à critiquer, à Madrid même, soit dans l'*Évangéliste saint Jean*, dont l'attitude est théâtrale et dont la figure est verdâtre, dont les draperies sont sans consistance, dont le ton dominant est fade et terne, soit dans le *Saint Jérôme*, mal composé, mollement dessiné et modelé, sans expression, fait vite et loin du modèle vivant; c'est de la peinture à la douzaine.

L'œuvre innombrable du peintre, disséminée dans les églises et les monastères de Séville, Lebrija, Jerez, Grenade (d'où il est originaire), Málaga, Murcie, Tolède, Alcalá, Madrid, l'Escorial, le Paular, d'autres

encore, renferme des tableaux supérieurs par le soin de la composition, la correction des lignes, le choix et l'harmonie des couleurs; mais même ceux qui passent pour les plus heureux, comme le *Saint Pierre* et le *Saint François* de la Chartreuse de Jerez ou le *Christ au Calvaire* de Saint-Ginés de Madrid, ou encore le *Christ à la colonne* des Carmélites d'Avila, ne sont pas plus typiques de son art que les *Christ avec l'ange* du Prado.

Il serait oiseux de rechercher quelles influences ont agi assez vivement sur ce peintre pour réduire ainsi son originalité sans le faire rentrer dans l'ombre. Seule l'abondance rapide et correcte de sa production a pu l'élever, — aux yeux de ses contemporains et, jusqu'à présent, de la postérité, — au-dessus du rang qu'il méritait. Herrera et ses deux maîtres, Juan del Castillo, puis Pacheco lui ont donné quelque chose d'eux-mêmes; le premier est renommé pour la correction de son dessin; mais en son œuvre des toiles molles et blafardes coudoient des toiles toutes en oppositions parfois violentes. Cet Andalou intraitable se fait à l'occasion imitateur servile de ses camarades. Ses deux Vierges, tenant le niño sur leurs genoux, au Prado, sont de simples reflets de certaines Vierges de Murillo.

Murillo. — C'est que celui qui, comme lui, mais assez longtemps après lui, apprit le dessin et les éléments de la peinture à l'école de Pacheco, Bartolomé Esteban de Murillo, s'était imposé par un style qui, s'il a été parfois trop exalté, parfois aussi trop rabaissé par une réaction injuste, n'en est pas moins un grand style original. Nous devons insister sur ce glorieux peintre dont quelques œuvres sont si connues, même si populaires, pour savoir s'il est vraiment le maître incontestable et incomparable de l'école sévillane.

L'histoire de Murillo est toute simple. Né à Séville, sans doute le 1er janvier 1618, de famille modeste, il manifesta très jeune son aptitude pour le dessin. Son père le confia à son parent Juan del Castillo, dont il fréquenta assez peu de temps l'atelier, car le professeur alla s'installer à Cadix, et dès lors se forma lui-même, fabriquant pour vivre, à la grosse, des tableaux qu'il vendait à la foire. Il rêva de visiter l'Angleterre, d'où revenait enchanté le peintre Pedro de Moya, célébrant avec enthousiasme la couleur de Van Dyck, puis l'Italie; il se contenta d'aller à Madrid, vers 1645. Velázquez, dans toute sa gloire, l'y accueillit avec amitié et lui facilita la copie de quelques chefs-d'œuvre. Deux ans après il revenait, transformé et grandi, et ses premiers travaux furent pour ses compatriotes une révélation. Ceán Bermúdez se fait sans doute l'écho de l'étonnement d'alors lorsqu'il dit que « dans les figures d'anges placées dans le tableau d'un moine en extase on retrouve le style de l'Espagnolet, dans le profil de sainte Claire mourante et ses mains celui de

Van Dyck, dans toute la scène de D. Diego avec les pauvres celui de Velázquez. » C'est sans doute beaucoup prétendre, mais Murillo était lancé. Désormais il a des commandes à foison, il gagne sa vie, il se marie, il n'a plus qu'à se laisser vivre dans l'aisance, et sa gloire grandit pour arriver à l'apogée vers 1670. Étant allé à Cadix pour exécuter une importante commande des Capucins, *les Fiançailles de sainte Catherine*, pour le grand autel de leur église, il tomba d'un échafaudage, se blessa, revint à Séville, traîna quelques mois, et mourut le 3 avril 1682. Son caractère



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 512. — Murillo : Célestine et sa fille en prison.
(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

était simple comme sa vie, et son âme limpide d'homme affectueux et bon, de travailleur infatigable et calme, se reflète dans son œuvre, qui fut immense et fort variée.

On est trop accoutumé, surtout en France, à ne voir dans Murillo que le peintre religieux, et plus particulièrement le peintre des Vierges idéales enlevées aux cieux; c'est la faute de la fameuse *Immaculée* du Louvre. On lui concède néanmoins, grâce au petit *Pouilleux* de la salle Lacaze, quelques écarts de réalisme; c'est lui faire grand tort. Si les gros clients des artistes étaient alors les chapitres des cathédrales, le clergé des paroisses, les moines et les religieuses des couvents, qui accaparèrent les peintres et les sculpteurs, et si Murillo ne pouvait échapper à cette emprise, où du reste son instinct trouvait son compte, il sut à l'occasion, et il chercha cette occasion, faire d'autres emplois de son génie. Le

Pouilleux du Louvre n'est pas une exception; on retrouve ses frères, les *golfos* de Séville ou de Madrid, à Munich, à Dresde, à l'Ermitage, et jusque dans certains tableaux de sainteté; portraitiste, il a laissé des images qui l'égalent aux plus habiles. Telle de ses grandes compositions, comme le *Songe d'un patricien*, est un tableau de genre qui atteint à la dignité des plus beaux tableaux d'histoire. On a vanté, et avec raison, son talent de paysagiste et son talent d'animalier.

Le Musée de Madrid ne suffit pas à nous faire connaître tout Murillo, ni sans doute le meilleur Murillo; du moins la salle où sont réunis ses tableaux permet d'étudier en des œuvres de choix les phases par où passa son art fait d'un dosage savant d'observation attentive, d'impressions



Phot. J. Roig.

Fig. 515. — Murillo : Songe d'un Patricien.
(Musée du Prado, Madrid.)

familières loyalement et franchement transcrites et de conceptions idéales poétiquement traduites.

En vrai Sévillan, il a commencé par être sec et un peu dur; l'inspiration, le souffle religieux lui manquent, et il semblait plutôt fait pour devenir, si l'époque le lui eût permis, le peintre des intimités domestiques. Sa *Vierge à l'Enfant* (n° 976) n'a rien de divin : c'est une jeune mère, plus fraîche que jolie, de type populaire, dont l'artiste a seulement régularisé les traits et solennisé l'attitude. Le dessin est ferme et sûr, un peu sec dans les visages et le corps du niño, plus ample dans les étoffes à larges plis sculpturaux. Les bleus et les rouges sont riches et chauds, mais les ombres sont noires et dures, et ce défaut, dont Murillo saura plus tard se corriger complètement, persiste longtemps dans les œuvres de sa première manière, et même dans quelques-unes des plus accomplies de sa maturité.

Le sentiment religieux est encore bien incertain dans la *Sainte Famille du pajarito* (du petit oiseau); c'est une aimable scène de famille : tandis

que la maman, bonne ménagère, pelotonne le fil d'un dévidoir, le papa, bon menuisier, souriant, se repose près de l'établi en faisant jouer le bébé, un amour de bambin joufflu qui tient à pleine main un pauvre oiselet et l'élève en excitant un petit roquet. Le père s'appelle Joseph, la mère Marie, l'enfant Jésus, mais ce n'est, malgré tout, qu'un tableau de genre d'une intimité bien vraie et très charmante.



Phot. J. Roig

Fig. 514. — Murillo : Leçon de lecture de la Vierge.
(Musée du Prado, Madrid.)

Parfois le réalisme s'accuse plus sincère et plus franc. Tels sont, — sans parler des types et scènes populaires, comme la *Célestine et sa fille en prison* (fig. 512), — tels sont, dans l'*Adoration des Bergers*, les rudes pasteurs qui portent leurs offrandes à la crèche de Noël ; leurs têtes vulgaires, leurs rustiques habits, leurs pieds nus, durcis, ridés et brûlés, sont d'une vérité absolue. Tels sont aussi les malades d'affreux mal que soigne avec une noblesse si compatissante l'admirable *Sainte Élisabeth de Hongrie*. Le sujet servait à souhait Murillo puisqu'il exigeait qu'il exhibât au plein jour des types de miséreux étalant leurs infirmités et leurs plaies devant des personnages de haute condition dont l'élégance devait s'opposer à leurs haillons et à leur disgrâce. Le peintre n'a pas hésité, et le pauvre petit qui gratte sa teigne purulente, celui qui, penché sur une cuvette, laisse panser son crâne saignant et rongé l'emportent en réalisme sur le *Pouilleux* du Louvre. Mais, s'ils nous font pitié, ils ne nous mènent pas jusqu'au dégoût ; c'est que le peintre a aussi ses nerfs, qui ne supportent pas l'outrance, son goût, fait aussi de distinction et d'élégance, son idéal, qui veut de la beauté jusque dans les plus humbles, voire les plus tristes objets de la nature ; de là vient que toutes ces

images lamentables sont ennoblies par son pinceau; et que d'autres, la vieille femme assise, et surtout l'homme accroupi qui bande ses ulcères, sont des morceaux d'école, où l'artiste joue en virtuose de l'anatomie savante, des heureux raccourcis, des jeux habiles de lumière tombant sur des chairs ou des draperies bien colorées.

Les deux grands tableaux qui nous racontent le *Songe d'un patricien* (fig. 515) et le *Récit de ce songe au pape Liberius*, peints pour l'église de Sainte-Marie la Blanche de Séville, et aujourd'hui au Prado, sont, le premier surtout, d'un art plus consommé encore. Un jeune seigneur et sa femme dorment dans l'intimité de leur chambre; ils dorment, ou plutôt se sont assoupis, lui à sa table de travail, elle à côté de lui, contre un siège bas. Mais la chambre sombre s'est illuminée d'une apparition céleste; la Vierge, toute blonde et toute fraîche, et l'Enfant Jésus, curieux et étonné, jettent sur les dormeurs les reflets de leur gloire rayonnante, et, d'un geste, Marie leur montre ce qui rendra leur réveil joyeux, l'église qui naîtra de leur rêve miraculeux. Tel est le premier acte; le second nous montre le patricien et son épouse agenouillés devant le pape pour lui raconter leur songe et lui offrir l'église, qui sera Sainte-Marie-Majeure de Rome. La scène se passe sous un portique ouvert, et dans le lointain on voit, sous un jour clair, une longue procession de prêtres allant consacrer la colline où la basilique s'élèvera. Cette toile est belle d'ordonnance, d'expression et de lumière, mais la première l'emporte par un charme indicible de poésie triste et familière, par la souplesse merveilleuse qui glisse le céleste parmi le réel, par l'instinct et la science qui vainquent les plus subtiles difficultés d'éclairage, de modelé dans la pénombre, par la somptuosité d'une couleur digne des grands Vénitiens. Nous ne croyons pas que l'art de Murille soit allé au delà.



Phot. Phot. Gesellschaft

FIG. 515. — Murillo : Saint Rodrigue.
(Musée de Dresde.)

Cependant que d'œuvres admirables encore! A Madrid même ne manquent pas les toiles plus célèbres de sa seconde manière. Ses grandes compositions religieuses et mystiques, le *Saint François de la Portioncule*, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, qu'elle arrose des gouttes de son lait divin, l'*Imposition de la chasuble à saint Ildefonse*, *Sainte Anne donnant une leçon de lecture à la Vierge enfant* (fig. 514), autant de tableaux où Murillo prodigua ses dons de vérité et de sincérité, mais où se manifestent aussi son imagination de plus en plus épurée, son style de plus en plus large et libre, son dessin de plus en plus dégagé de la sécheresse et de la raideur, sa couleur de plus en plus claire et brillante. Enfin si, dans telle ou telle scène d'histoire religieuse, à caractère d'anecdote, il reste le narrateur aimable et familier de la *Sainte Famille à l'oiseau*, d'autre part, quand il s'attaque aux grands sujets surnaturels, aux apparitions, révélations, extases, il nous dévoile une âme toute nouvelle de mystique.



Phot. J. Roig.

Fig. 516. — Murillo : El Niño de la Concha.
(Musée du Prado, Madrid.)

Ses saints (fig. 515), ses moines agenouillés en d'humbles attitudes lèvent leurs yeux chargés de pieux désirs, tendent tout leur cœur ravi vers les visions divines dont le soleil de gloire les inonde de chauds rayons. Mais la passion religieuse n'a rien ici de douloureux ni de morbide, rien de ce qui jetait un Greco, créateur de formes, d'expressions et d'harmonies extra-humaines hors de la nature et du monde vivant; ses saints ne sont pas de purs esprits, et seulement la flamme de leur foi visionnaire éclaire leur enveloppe charnelle.

Saint Bernard, saint François, saint Ildefonse, saint Rodrigue sont encore des hommes et des moines, et des modèles, on le voit, ont posé pour leurs images; Murillo les a « idéalisés » sans les « transfigurer »; ils restent de la terre. Il en est de même pour les innombrables Petits Jésus et Saints Jeans qui naquirent sous son pinceau fécond. Ce sont des bambins qui n'ont rien d'immatériel en leur forme, en leurs traits enfantins. Comme le « niño del pajarito », ils s'égaient aux jeux de leur âge, petits

bergers qui gardent leurs moutons ou boivent à la source. Seulement le peintre a choisi les plus frais, les plus potelés, les plus gracieux, et, par la magie de son art caressant, de sa palette dorée, il a transformé ces fils des hommes en enfants divins, divins sans aucun doute par leur beauté, et pourtant religieux bien peu. Dans ces tableaux trop aimables l'onction fait place à l'esprit, l'inspiration pieuse aux artifices d'un art qui se joue.



Phot. J. Roig.

Fig. 517. — Murillo : Saint Thomas de Villanueva.

(Musée de Séville.)

C'est aussi le reproche plus grave encore en l'espèce qu'attire maintenant à Murillo la manière de ses Vierges fameuses. L'*Immaculée Conception* n'a plus rien de la terre, que les contours de son corps de femme, rien surtout de la terre andalouse. Ses blonds cheveux épars, comme une Vénus Anadyomène, enveloppée de mousselines et d'écharpes qui flottent au vent, immatérielle, les pieds sur un croissant de lune ou foulant le serpent maudit, toute blanche et bleue dans les nuages où des angelots voltigent en semant des fleurs, les yeux langoureusement levés au ciel, les mains croisées sur son sein virginal, elle fait sa sublime ascension au-dessus du monde, apparition pudique, délicieuse et suave. Mais n'y a-t-il pas quelque fadeur dans toute cette pureté, quelque coquetterie dans cette chevelure défaite et les plis ondoyants de ces légers tissus, quelque mièvrerie dans ces mains jointes et ces yeux pâmés, quelque paganisme inconscient dans ces chérubins qui sont des Amours?

C'est à Séville seulement que nous connaîtrons Murillo dans ce qu'il a de meilleur, que nous l'admirerons sans réserves.

Il faudrait des pages et des pages pour décrire et juger comme elles le méritent les grandes compositions dont il décora la chapelle de l'Hôpital de la Charité, celle du couvent des Capucins, la cathédrale et tant d'autres églises. Quelques-unes de ces décorations sont encore en place, comme le *Frappement du Rocher* et la *Multiplication des pains*, à la Charité; d'autres sont dispersées. Au Prado se trouvent *Sainte Élisabeth de Hongrie* (la Charité), la *Portioncule* (Capucins), le *Songe d'un Patricien* et la *Révélation du Songe* (Sainte-Marie la Blanche); au Musée de Séville, *Saint Thomas de Villanueva distribuant des aumônes*, *Saint Antoine de Padoue*, *Saint Félix de Cantalicie*, le *Christ et saint François d'Assise* (Capucins), etc. Presque tous les personnages sont de grandeur naturelle ou même plus grands. Le *Frappement du rocher* a plus de huit mètres de large; nous y voyons tout ce qu'un génie puissant et facile a pu tirer d'un sujet qui prête à la création de figures majestueuses et de figures populaires en des mouvements et des attitudes pittoresques, à la disposition d'une grande scène, une par le sentiment qui la domine, variée par la diversité des épisodes; le peintre s'y produit avec tous ses dons de composition simple et grandiose à la fois, tous ses dons de dessinateur et de frais et harmonieux coloriste. Mais nous connaissons déjà ce Murillo, que nous retrouvons seulement dans des œuvres de conception plus vaste et plus haute.



Phot. J. Roig.

Fig. 518. — Murillo : Saint Antoine de Padoue. (Musée de Séville.)

Au contraire il semble tout nouveau dans ses grandes toiles mystiques, si heureusement réunies au musée provincial. Parmi ses œuvres on dit qu'il donnait lui-même la préférence à *Saint Thomas de Villanueva* (fig. 517). La toile est profonde, de couleur chaude et de grand style,

plus émouvante peut-être que la *Sainte Élisabeth*, dont le rapprochement s'impose ; mais par la *Sainte Élisabeth* même nous connaissons ce style mélangé qui peint la nature et l'idéalise et Murillo nous paraît trop modeste : *Saint Antoine de Padoue*, *Saint Félix de Cantalicie*, *Saint Pierre Nolasque*, *Saint François* sont d'une autre essence, d'essence divine.

La Vierge a confié son enfant au bienheureux *Saint Félix* : le vieillard à genoux porte Jésus avec la précaution tendre d'un grand-père, et vers Marie souriante, qui du sein d'un nuage lumineux se penche jusqu'à lui et lui tend les bras, il lève un regard tout chargé de joie et de reconnaissance ; le niño, d'une de ses petites mains, caresse l'épaule de Félix, de l'autre montre l'apparition céleste ; tout le petit corps gracieux, comme la tête du saint, s'inonde de clarté surnaturelle.



Phot. J. Roig.

FIG. 519. — Murillo : Vision de saint François. (Musée de Seville.)

Saint Antoine de Padoue (fig. 518), sous la figure d'un jeune moine, lisait un gros évangéliaire ; son humble cellule s'illumine, l'Enfant Jésus, descendu dans un chœur d'anges, s'est, sans gêne, posé sur le livre, et ce jour-là Antoine n'a pas lu plus avant. Le voici écoutant son hôte miraculeux, qui l'enseigne avec une grâce exquise de jeune docteur et lui montre le ciel, l'écoutant de tout près, à genoux, les yeux ravis d'extase, tout le visage noyé dans le doux rayonnement émané de l'Enfant divin. Un autre peintre eût-il pu jamais pousser si loin l'expression de ravissement mystique ?

Murillo l'a pu par un suprême effort ; dans la *Vision de saint François* (fig. 519) il a atteint la limite du sublime. Le saint s'est vu montant au Calvaire ; il s'est haussé jusqu'à Jésus en croix, a embrassé d'un geste passionné le corps du Sauveur, et voici que le Sauveur a détaché sa main

droite des clous ensanglantés et l'a posée doucement sur l'épaule du visiteur mystique, et vers sa face éperdue de bonheur douloureux il a baissé son visage compatissant et tendre. Dans les lointains se perdent les profils de la Ville Sainte, et des anges, dans les nuages, tiennent l'Évangile ouvert et chantent Hosannah! Le corps du Christ, la tête et les épaules du bienheureux se dorent de la lueur divine qui éclaire les ténèbres tragiques du Golgotha.... Un tel chef-d'œuvre n'excuse-t-il pas



Phot. W. E. Gray.

Fig. 520. — Murillo : L'Enfant prodigue.
(Collection Otto Beit, Londres.)

quelques Immaculées Conceptions trop vaporeuses, un peu contournées parfois, et toujours trop joliment mondaines? Rien que par lui Murillo serait immortel.

Zurbarán. — Francisco de Zurbarán Salazar n'était pas Sévillan de naissance. Sa patrie fut Fuente de Cantos, en Extremadure. Son acte de baptême porte la date du 7 novembre 1598. Venu à Séville à l'âge de seize ans, il y apprit la peinture non pas à l'école de Roelas, comme on l'a cru généralement, mais avec un modeste maître inconnu, Pedro Díaz de Villanueva, *pintor de imagineria*. Son premier tableau connu, daté de 1616, est une Immaculée plus que médiocre; en 1625, il exé-

cute la première commande importante dont nous soyons sûrs, pour la cathédrale de Séville. Sa renommée est dès lors établie, et son œuvre se poursuit, abondante et diverse. On suit Zurbarán tour à tour à Llerena, en Extremadure, à Séville où le rappellent sans cesse d'importants travaux et d'où l'on ne veut plus laisser sortir le puissant artiste, et à Madrid où Velázquez lui fait accueil avec sa bonté ordinaire, et lui fait commander par le roi la série des *Travaux d'Hercule* pour le salon doré du Palais du Retiro, vers 1651. Ce sont ces travaux sans doute qui lui valurent le titre de peintre de la Chambre. De Madrid il retourna en Andalousie, et exécuta les nombreuses toiles du monastère de Guadalupe, où plusieurs trouvent son plus beau titre à la gloire; mais il revint certainement passer ses dernières années dans la capitale, et il y mourut.

On l'a appelé le Caravage espagnol, et le mot a fait fortune auprès des critiques mal informés; le surnom est sans valeur depuis que l'on sait que Zurbarán n'alla jamais en Italie, et probablement ne vit jamais un tableau du Caravage; le rapprochement est plus que superficiel, dû seulement à l'usage que firent l'un et l'autre peintre du clair-obscur, bien qu'avec un esprit tout différent. Quoique à tout prendre son œuvre ait beaucoup d'unité et soit essentiellement originale, Zurbarán n'a pas été sans subir des influences et quelquefois se faire imitateur. C'est ainsi que l'on hésite encore à décider si l'*Adoration des Bergers* — nous parlons de celle de Londres — est de Velázquez ou de lui, et le portrait de Góngora, du Prado, a la même fortune.

Quelques grands ensembles se détachent dans son œuvre: à Séville, le *Retable de San Pedro*, la *Vie de saint Pierre Nolasque* aux couvents des Mercenaires déchaussés, la *Vie de saint Bonaventure* au couvent de ce vocable, les peintures de la Chartreuse de las Cuevas; à Jerez, la décoration de la Chartreuse; à Guadalupe, treize tableaux qui décorent l'église; ceux-ci sont restés en place, mais ils sont, par malheur, dans un triste état.

Du reste il faut noter que ces divers ensembles comprennent à la fois de grandes scènes à nombreux personnages et des figures isolées. Les premières nous montrent Zurbarán avec un goût décidé pour les tableaux calmes où les héros, en des attitudes tranquilles, sobres de gestes, sont groupés sans confusion. Il aime que le spectateur puisse sans peine promener ses regards par toute la toile, et les arrêter à loisir sur chaque figurant nettement établi à son plan et à sa place, et il ne fait, à les peindre, que les sacrifices nécessaires à la perspective et à l'éloignement. D'autre part, il a la passion de la nature et de la vérité. Ses biographes insistent sur le fait qu'il ne peignit jamais les figures que d'après le modèle vivant, et les étoffes qu'après les avoir drapées sur le mannequin. Ce réalisme de bon aloi, il l'avait d'instinct, comme Velázquez, comme Murillo, et le

fortifia par l'étude, sans que jamais d'ailleurs, comme nous le verrons par la suite, ce souci l'ait retenu outre mesure dans ses élans de mysticisme.

Son chef-d'œuvre, l'*Apothéose de saint Thomas d'Aquin* (fig. 521), qu'il peignit vers 1630 pour le grand autel de l'église du collège de Saint-Thomas, à Séville, et qui se trouve aujourd'hui au musée provincial, n'est pas composé suivant la formule ordinaire de ces sortes de tableaux; la toile n'est pas à deux étages, mais à trois. Tout en haut le ciel s'est ouvert; à gauche paraît le Christ avec la Vierge, à droite saint Paul et saint Dominique trônent sur des nuages peuplés de têtes d'anges; plus bas saint Thomas est debout, dans le feu de l'inspiration, prêt à écrire; l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe illumine sa tête de rayons surnaturels, tandis que les quatre docteurs de l'Église, mitre ou chapeau cardinalice en tête, assis en cercle autour de lui, l'écoutent, suivant du doigt ses textes sur de gros livres ouverts.



Phot. J. Roig.

FIG. 521. — Zurbarán : Apothéose de saint Thomas. (Musée de Séville.)

Sur terre, sous un portique, Charles-Quint, agenouillé, ceint de la couronne impériale et laissant pendre de ses épaules un somptueux manteau de brocart d'or, fait face à l'archevêque de Séville en pèlerine et surplis blanc; derrière eux, à genoux comme eux, leur suite lève comme eux ses regards vers l'Apothéose. Tout dans la grande toile (4 m. 80 sur 4 m.) est équilibre et symétrie; chaque figure de droite, a, si l'on peut dire, son pendant à gauche, et cela sans doute est un peu trop sage et sent trop l'artifice; mais saint Thomas est si admirablement placé au centre du tableau dont il est l'âme, dans l'éclat du ciel de gloire, il y a dans toute l'œuvre une telle unité simple, une telle grandeur inspirée, que l'on n'ose critiquer. D'ailleurs, la vie triomphe dans cette scène de convention. Zurbarán

n'a pas imaginé le saint, ni les Pères, ni l'archevêque, ni les moines, ni les seigneurs; saint Thomas, on le sait, c'est le vivant portrait de D. Agostino Abra Núñez de Escobar, le *racionero* du couvent; toutes les autres têtes sont des portraits authentiques de vieillards, de moines jeunes ou vieux; la robe et le froc de Thomas, les chapes des Pères, la cuirasse et le manteau du roi, le surplis de l'archevêque sont peints d'après nature, — le trésor des vestiaires religieux de Séville n'était-il pas d'une richesse, d'une somptuosité incomparable? — étudiés avec un soin minutieux du détail, avec une précision scrupuleuse des plis, des broderies et des couleurs. Et cependant rien dans tout cela qui sente l'esclavage, ni la brutalité d'une observation ou même d'une exécution sans pensée. La tête du saint est enflammée d'un feu sacré; les têtes des assistants s'imprègnent d'attention et de piété grave, comme touchées aussi de la grâce du Saint-Esprit.

Ailleurs Zurbarán compose avec moins de rigueur; mais il reste toujours simple et pondéré, comme il arrive, par exemple, dans la scène de *Saint Hugues au réfectoire des Chartreux*, ou de *Saint Bonaventure présidant un chapitre de Frères mineurs* (Louvre), tableaux dont on a loué la sévérité qui serait froide si les figures des personnages n'avaient des expressions si justes et si vivantes, si leurs attitudes n'étaient si proprement adaptées à leurs caractères et au sujet, s'ils n'étaient peints avec tant de sobriété forte et d'ampleur, si la peinture n'était d'un modelé si savant dans le clair-obscur, d'une pâte si solide et d'une couleur si puissante. Ce sont des œuvres d'une noblesse géniale (fig. 322).

Même lorsque le sujet comporte plus de mouvement et de vie matérielle, comme dans le *Châtiment de saint Jérôme* flagellé par les Anges sous l'œil du Christ pour s'être trop complu aux lectures profanes (Guadalupe), l'artiste se garde de toute violence, ses anges n'ont rien du bourreau; ils frappent le saint nu à genoux, sans ardeur, avec des verges débonnaires, et nous les oublions sans peine, tout absorbés que nous sommes par l'extase du patient à qui son Juge en sa colère se révèle au milieu même du supplice, dans un nuage lumineux.

Ce sont là des œuvres maîtresses, et cependant elles nous paraissent manquer un peu d'inspiration et d'envolée. Ce n'est pas dans ces toiles d'apparat qu'éclate le mieux le génie de Zurbarán; c'est dans les sujets mystiques, à un ou à deux personnages tout au plus. Là, on peut le dire sans hésitation, il égale presque Murillo.

Nous avons dit la suavité délicieuse du peintre de saint François, de saint Félix et de saint Antoine de Padoue; le génie de son émule, plus ferme et plus concentré, est, quand il le veut, capable de grâce. *Jésus apparaissant au Père Salmerón*, au monastère de Guadalupe, est un poème de miséricorde et de bonté. Le geste du Christ, posant sa main

sur la tête du moine prosterné, est délicat et doux; le Père regarde humblement le Sauveur avec un amour reconnaissant, et toute la scène s'enveloppe de tendresse divine, malgré la vigueur du dessin et le relief de la peinture.

Mais ces apparitions à la Murillo sont une exception. Dans ses



Phot Alinari.

Fig. 522. — Zurbarán : Saint Bonaventure présidant un chapitre de frères mineurs. (Musée du Louvre.)

tableaux les plus puissants le surnaturel n'est plus rendu matériel et présent; Dieu, Jésus, la Vierge ne prennent pas la forme humaine, mais les visions des moines et des bienheureux restent en eux-mêmes, et seule les manifeste l'expression de leur extase.

Saint François d'Assise (Collection Aureliano de Beruete, à Madrid), *le Bienheureux Enrique Suzon* (Musée de Séville), *le Cardinal Nicolas* (Musée de Cadix), *Sainte Catherine de Sienne* (à l'Infante Isabelle de Bourbon), *Saint François de Paule* (à D. Juan Macdongall, à Séville), un *Chartreux*

martyr (Cadix), *Saint Laurent* (Musée de l'Ermitage), le *Jeune moine en prière* (National Gallery), paraissent seuls sur la toile, mais Dieu est en eux, et ils le voient en eux. Cette présence vraiment réelle brûle leur cœur, ravit leur visage transfiguré. Quelle flamme interne, pour ne prendre qu'un exemple, brûle le *Jeune moine en prière* (fig. 523) de Londres! A lui seul il remplit toute la toile: pas un objet dans sa cellule sombre; un rayon de lumière céleste touche de côté sa haute silhouette, éclairant à peine la misère du froc de bure, ses mains croisées tenant un crâne, son nez, ses lèvres entr'ouvertes; son front et ses yeux sont noyés dans la pénombre de la capuce. Tout son cœur ardent, tout son regard inspiré s'élancent bien au delà, bien au-dessus de la terre; il voit le ciel. Et ce n'est pas un saint illustre, un prélat, un pape: c'est un pauvre chartreux, un moine du peuple, aux traits rudes, aux mains noueuses; mais il est sublime dans l'enthousiasme et l'hallucination de sa foi.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 523. — Zurbarán : Jeune moine en prière. (National Gallery, Londres.)

Zurbarán ne pouvait pas toujours demeurer dans ces hauteurs mystiques; près des visionnaires il a peint les penseurs, et son pinceau, avec plus de pénétration subtile encore, a traduit le rayonnement sur de nobles visages de la méditation et de la science. N'énumérons pas tous ces graves docteurs des musées de Séville, de Cadix, de l'Académie de San Fernando, aux têtes austères, aux gestes rares et nobles, aux amples robes blanches ou noires, qui font revivre à nos yeux tout un monde, tout un siècle de foi et de puissance religieuse. On userait tous les termes à dire leur force de conviction, d'autorité et d'éloquence, et aussi le merveilleux relief, la vérité, la réalité de leurs vêtements monastiques. Entre tous se détache le *Portrait du Père Gonzalo de Illesca*, confesseur de Jean II, la perle sans doute de Guadalupe! Le Père est assis à sa table de travail; on l'appelle, il tourne la tête, lève sa plume d'un geste suspensif. Jamais peintre n'a traduit avec plus de

justesse l'effort du travail spirituel sous un haut front sévère, la noblesse de l'inspiration dans des yeux, sur une bouche de docteur.

Quelquefois Zurbarán s'est complu à des œuvres plus terre à terre; dans ses toiles religieuses même, il en est une au moins qui est toute profane; c'est Jésus enfant piqué au doigt en tressant une couronne d'épines. Malgré les séraphins estompés au fond derrière lui, malgré les lis posés sur la table, ce n'est qu'un aimable portrait de *monaguillo*. Zurbarán l'a plusieurs fois choisi pour modèle, et ce moderne *spinario* n'est qu'une charmante fantaisie. Fantaisies aussi, les saintes si mondaines de l'hôpital de la Sangre, à Séville; sainte Marina, sainte Inès et sainte Casilda (au Prado). Ce sont de grandes et belles dames, en riches toilettes de velours ou de soie, vêtues et parées selon des modes anachroniques, telles les Juives de Tintoret ou de Véronèse, portraits spirituels de jolies femmes choisies pour l'originalité piquante de leur visage. Même, pour les peindre, Zurbarán a changé sa manière, qui se fait plus précise, plus arrêtée et malheureusement aussi plus sèche.



Phot. Dugas.

Fig. 524. — Attribué à Zurbarán : Joueur de vielle.
(Musée de Nantes.)

Il ne lui restait plus, pour montrer que son art pouvait être fait aussi de souplesse et presque de charme, qu'à peindre ses *Immaculées Conceptions*, dont il a certainement donné le modèle à Murillo, puisqu'il en exécuta une en 1616, mais qu'à la fin de sa vie il imita non moins certainement de son émule, telles la *Vierge* du Marquis de Cerralbo et celle du

Musée de Budapesth. Celle-ci, bien que traitée selon la formule murillesque, est la plus personnelle; Marie, sous les traits d'une toute jeune fille, presque d'une enfant, est exquise d'ingénuité pudique, légère et fine, toute pureté et toute grâce céleste. Elle appartient pourtant par sa forme plus réelle et plus humaine, par sa robe et son voile plus consistants et naturels, par l'expression moins apprêtée de sa candeur comme par la loyauté de la facture, à un art plus sincère et plus vrai que les *Conceptions* de Murillo.

Valdés Leal. — A ce peintre sobre et sans emphase, passionné sans rien de théâtral, dont la raison et le goût souverain et l'étude patiente ne font que soutenir la haute inspiration, Juan de Valdés de Leal, son contemporain, oppose sa passion, l'emportement d'une imagination brûlante, l'audace d'un pinceau qui s'enivre de couleur.

Valdés Leal dramatise tout ce qu'il touche, par la composition, par le dessin, par la couleur, par l'expression. Il voit tout sous un jour pathétique, et peint toujours, semble-t-il, dans un bouillonnement de pensée et une fièvre d'improvisation débridée. Il fait en ce sens exception parmi les grands artistes de sa génération et de sa ville. Ni Roelas, ni Herrera le Vieux n'ont cette fougue irrésistible et ce dédain superbe des réalités de ce monde.

Est-ce à dire qu'il ne veut rien savoir de la vie matérielle qui l'entoure, abandonnant à tous les vents de sa riche fantaisie ses œuvres de pure convention, hors de la nature et de la vérité? Il n'est pas un de ses tableaux, au contraire, où ne se marquent les facultés les plus aiguës d'observation et le goût du détail précis et pittoresque fixé dans sa réalité même en traits inéquivoques. Parfois même il pousse jusqu'à ce naturalisme plus que hardi dont les objets abjects, macabres ou répugnants irriteraient les nerfs si un art d'essence supérieure n'en adoucissait l'horreur et le dégoût.

L'œuvre de Juan de Valdés de Leal est considérable. Séville, où il naquit en 1622, comme l'a prouvé M. Gestoso y Pérez (on le croyait jusqu'alors fils de Cordoue), et Cordoue, où il se maria et vécut par intervalles, étaient pleines de ses tableaux; en dehors des églises et couvents de ces cités, il ne travailla guère que pour Carmona. Sa vie fut longue († 1690), et après sa mort sa renommée subit une longue éclipse.

Assurément une production hâtive et trop lâchée, nombre de toiles franchement mauvaises, de graves fautes de dessin et de goût, de l'emphase toujours et de la turbulence sont de graves défauts; mais Valdés Leal mérita-t-il pour cela d'être traité de barbouilleur (farfullon) par Ceán Bermúdez? Qu'on lui pardonne bien plutôt les excès d'un génie ardent et libre, les erreurs d'un homme en lutte contre une vie

médiocre, pour admirer quelques grandes pages qui se détachent superbes de verve et de couleur, et donnent à l'École sévillane le seul éclat qui lui manquât.

Ne demandons à Valdés Leal ni simplicité ni sobriété ; quel que soit le sujet qu'il aborde, et cela dès sa jeunesse, il le conçoit touffu, compliqué et mouvementé, et, quand il l'exécute, son ardeur l'emporte sans réflexion, trop souvent sans étude. S'il a à peindre un apôtre ou un saint,



Phot. Bonsor.

Fig. 525. — Valdés Leal : Scène de la vie de sainte Claire.
(Collection Bonsor, Mairena.)

ou simplement un moine, figures très nombreuses dans son œuvre et pour lesquelles il avait une prédilection, il cherche presque toujours l'attitude et le geste qui agitent tout le corps et froissent et tourmentent les draperies, l'expression de visage la plus passionnée et, comme il le croit, la plus émouvante. Pourquoi, par exemple, ce niño embrassant la croix (Cabinet de Doña Dolores de Castro de Coello, à Madrid) est-il dans son nuage peuplé de chérubins, sous l'œil lointain de Dieu le Père, si tourmenté et si inutilement, si faussement pathétique, et pourquoi la fantaisie bizarre du peintre lui fait-elle poser le pied justement sur la bouche d'un pauvre angelot?

Ce sont là de graves défauts : ils se tournent en qualités rares lorsque l'artiste peint des personnages dont le rôle est tout de mouvement et de

force, comme les archanges, saint Michel, saint Gabriel ou saint Georges, ou bien des scènes d'action très animée. Ainsi, combien le *Saint Jérôme flagellé par les Anges* (Musée de Séville) de Valdés Leal l'emporte sur celui de Zurbarán! Ici le saint est vraiment au supplice, abattu par les coups, la face contre terre, et l'ange qui le fouette réellement à tour de



Phot. Bonsor.

Fig. 526. — Valdés Leal : Fuite des Sarrasins.
(Collection Bonsor, Mairena.)

bras est d'un mouvement superbe; l'œuvre est d'ailleurs dessinée avec une science accomplie; la lumière y est distribuée avec une rare adresse, et la couleur claire, variée, chaude et brillante, en fait une page de choix, bien caractéristique de sa meilleure manière.

C'est à l'hôpital de la Charité, à Séville, que sont les toiles les plus importantes et les plus fameuses du maître. On sait que cet hôpital fut fondé par Miguel Mañara, en qui la tradition, très peu sûre d'ailleurs, veut reconnaître D. Juan Tenorio, alors qu'il fut touché de la grâce. Mañara confia à Murillo et à Valdés Leal, dont la gloire était à l'apogée,

le soin de décorer la chapelle à proportions d'église. Murillo peignit le *Miracle des eaux de Moïse*, la *Multiplication des Pains et des Poissons*, *l'Enfant Jésus et saint Jean Baptiste*, *Sainte Élisabeth soignant les lépreux*, *Saint Jean de Dieu portant un malade sur ses épaules*, Valdés Leal l'*Exaltation de la Croix*, vaste toile de 9 m. 90 sur 4 m. 20, et les deux compositions de *Los Jeroglíficos de las Postrimerías*. Valdés Leal se révèle dans



Phot. J. Roig.

Fig. 527. — Valdés Leal : Finis gloriæ mundi.
(Hôpital de la Charité, Séville.)

le premier tableau comme un grand décorateur, dans les deux autres comme un amer philosophe et un audacieux réaliste.

Décorateur, nous le retrouverons dans le grand retable du Carmel de Cordoue, et surtout dans un autre ensemble moins connu, mais non moins puissant, qui appartenait au couvent de Sainte-Claire, à Carmona. Les quatre vastes compositions qui le formaient ont été sauvées, incomplètes par malheur, et très prudemment restaurées par M. George Bonsor, qui les garde précieusement dans son Castillo de Mairena del Alcor. L'une d'elles, la *Mort de Sainte Claire*, est d'une belle ordonnance, plus pondérée qu'il n'était dans les habitudes de Valdés Leal; c'est qu'il luttait avec Murillo qui avait peint le même sujet (Musée de Dresde), et qu'il l'a imité à sa manière. Mais la plus belle œuvre, peut-être le chef-d'œuvre du maître dans ce genre historique, est la *Fuite des Sarrasins devant le Saint*

Sacrement (fig. 526) que leur oppose la sainte. Les infidèles, qui déjà prenaient la ville d'assaut, sont repoussés dans un tumulte épique d'épouvante, tandis que du haut d'une tour un ange exterminateur se précipite à travers l'espace pour les fouailler; au fond, sur une montagne, apparaît la ville sauvée. A peindre la terreur sur les faces rébarbatives des Sarrasins, l'enchevêtrement de leur chute et des chutes de leurs chevaux, leurs boucliers et leurs turbans, leurs armes, leurs vêtements, Valdés Leal a déployé toute sa verve, toutes les hardiesses de son dessin, toute l'opulence de sa palette ; il a travaillé avec amour, en veine de facilité heureuse.

Pour revenir aux *Hiéroglyphes des fins dernières de l'homme*, de l'hospice de la Charité, ils durent satisfaire le Don Juan désabusé qui les commanda. Le premier tableau, *Finis gloriæ mundi*, nous présente au premier plan, dans une crypte funèbre, deux cadavres en putréfaction, grouillant de vers en leurs cercueils : un prélat crossé et mitré et un Chevalier de Calatrava, peut-être Mañara lui-même; en arrière, un squelette étendu dans une bière et des ossements en tas ; au-dessus, une balance suspendue à une main qui perce la voûte de la crypte, et dont les deux plateaux égaux portent ici des symboles de volupté et de bonheur, là les symboles de l'humilité et de la vertu avec ces devises : *ni más, ni menos*. On évoque ici tout naturellement le nom d'Orcagna. Mais le grand artiste du Campo Santo de Pise n'a pas été si loin dans la fantaisie macabre ; il reste en arrière pour le pathétique et pour l'acuité de la pensée morale ; il est égalé par la franchise et l'éclat d'un art hardi, vibrant, haut en couleur. Le second tableau, *In ictu oculi*, nous montre un squelette, la Mort, la faux à la main, un cercueil sous le bras, éteignant un grand flambeau et jetant pêle-mêle dans l'ombre, en un clin d'œil, tous les hochets de la vanité humaine, tiare des papes, mître des prélats, couronne et sceptre des rois, joyaux, armes, livres, mappemonde, tous les symboles de la puissance, de la richesse et de la science; le réalisme est ici moins brutal, mais l'idée n'est pas moins sombre et l'expression moins dramatique, l'art n'en est pas moins saisissant et fort.

C'est à juste titre que l'on a appelé Valdés Leal le peintre des Morts ; avant et après cette puissante synthèse de *los Postrimerías*, ne s'est-il pas constamment appliqué à peindre ces innombrables têtes coupées de saints et de saintes aux yeux creux, aux bouches convulsées, cadavériques, dans la pénombre lugubre qu'éclaire souvent, avec le reflet d'un couteau ou d'un sabre, l'éclat assourdi d'une mître ou d'un diadème ?

Velázquez. — D. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, le grand Velázquez, laisse bien loin derrière lui ses prédécesseurs, ses contemporains et ses successeurs jusqu'au grand Goya. C'est le peintre le plus

parfait de l'Espagne, d'aucuns vont à dire le plus grand peintre des temps modernes. Il est juste que nous lui donnions ici une place prépondérante.

Sa vie est toute simple et toute unie. Né à Séville, le 6 juin 1599, de Juan Rodríguez de Silva, qui était d'origine portugaise, et de Jerónima Velázquez, il montra très jeune un goût prononcé pour le dessin. Son père le mit à l'école d'Herrera le vieux, dont le caractère était aussi abrupt que la peinture. Velázquez, qui toute sa vie se montra calme et pondéré, souffrant des brusqueries du maître, émigra chez le docte et doux Francisco Pacheco; il avait à peine quatorze ans.



Phot. W. E. Gray

Fig. 528. — Valdés Leal (?) : Portrait d'un docteur.
(Collection sir Fr. Cook, Richmond.)

Pacheco était un peintre de peu d'envergure; mais ses qualités de théoricien et de critique devaient en faire un bon professeur de peinture, c'est-à-dire un guide savant, mais prudent et peu tyrannique. Le disciple, tout de suite, montra son goût d'observation précise, son amour respectueux de la nature; Pacheco, admirateur des Italiens et formé à leur école, ne lui imposa pas son art de *fa presto*, d'un spiritualisme habile, mais conventionnel. Il semble, au contraire, avoir favorisé les instincts de celui qui devint vite son élève chéri, en attendant qu'il en fît son gendre, pour les études d'après nature. Il a raconté que Velázquez s'était attaché un petit paysan qui lui servait sans cesse de modèle, dans toutes les attitudes, riant ou pleurant à son gré sans difficulté aucune, et dont il dessinait constamment la tête. Il copiait aussi beaucoup d'autres modèles vivants, s'assurant ainsi une grande sûreté de portraitiste.

Velázquez trouvait d'ailleurs dans la maison de son maître un milieu très favorable au développement raffiné de son intelligence, car Pacheco recevait en son atelier la fleur des beaux et bons esprits de Séville avec les plus considérés de ses artistes, et il put largement profiter des entretiens de Juan de Malara, de Góngora, de Jáuregui, de Quevedo, de Rodrigo Caro, aussi bien que de Fernando de Herrera, Pablo de Céspedes, Martínez Montañés ou Alonso Cano, réunis dans ce que Palomino a appelé « prison dorée de l'art ».

Ses premiers tableaux d'apprenti, dont Palomino a décrit quelques-uns, sont des natures mortes, et presque toujours des objets vulgaires empruntés à la cuisine, accompagnés d'ordinaire d'humbles personnages. Ces essais ne manquèrent pas d'exciter la critique des amis de Pacheco, et sans doute de Pacheco lui-même, moins épris de la réalité, qui lui conseillaient de s'attaquer à des sujets plus sérieux dans lesquels il pourrait imiter Raphaël d'Urbin. Mais le jeune artiste s'entêtait dans sa voie, et ces natures mortes préludaient aux *bodegones*, scènes de la vie de taverne, ou, plus véritablement, scènes populaires ou intimes où s'affirma sa précoce maîtrise (fig. 529).

Cependant il ne resta pas longtemps confiné dans ce domaine un peu étroit, et, ce qu'il était à peu près impossible de négliger à son époque, il s'adonna entre temps à la peinture religieuse. C'est encore à la période de ses débuts à Séville que l'on rapporte, par exemple, l'*Adoration des Mages* du Musée du Prado et *le Christ chez Marie*, de la National Gallery.

Si l'on en croit Pacheco, c'est dans le désir de voir l'Escorial, « la sacra estupenda moles », comme on disait alors, que Velázquez quitta Séville, en avril 1622, à vingt-trois ans, par conséquent. Sans doute avait-il le désir de voir Madrid, la *corte*, qui seule consacrerait son talent provincial et où il aurait l'occasion d'élargir ses connaissances et de prendre contact avec quelques chefs-d'œuvre étrangers aussi bien qu'espagnols.

La recommandation de son beau-père lui ouvrit les portes utiles, comme celle de D. Juan de Fonseca, sommelier du roi, et celle de Góngora, dont il fit le portrait.

Son séjour dans la capitale fut d'ailleurs bref; il revint à Séville, on ne sait pour quelle affaire, mais dès l'année suivante nous le retrouvons à Madrid, hôte de Fonseca qui l'avait rappelé sur l'ordre d'Olivares. Présenté au roi, il en fit pour la première fois le portrait.

Voici dès lors sa vie et sa fortune assurées. Le portrait enchanta le monarque et sa cour, le comte-duc s'intéressa à Velázquez; comme Lysippe pour Alexandre le Grand, il est désormais seul admis à peindre l'effigie du roi, à pied, à cheval, en costume de cour, en habit de chasse, en harnais de guerre; il doit se fixer à Madrid, et recevoir une honnête pension, qu'il aura souvent un peu de mal à réaliser. Il n'est pas indiffé-

rent de savoir que le grand artiste figurait, au titre des faveurs royales, sur la même liste que les nains et les bouffons, voire même les plus étranges serviteurs, comme les *mozos de retretes*. Mais pour être traité ainsi en domestique et des plus humbles, et recevoir un salaire, Velázquez n'en était pas moins entouré d'égards et de considération, et même d'honneurs. Il devint de bonne heure peintre de la Chambre Royale, plus tard *aposentador*, c'est-à-dire fourrier de Sa Majesté, et comme tel obligé de suivre le roi dans ses déplacements. Enfin, après avoir subi l'enquête offi-



Phot. W E. Gray.

Fig. 529. — Velázquez : Bodegón.
(Collection sir Fr. Cook, Richmond.)

cielle sur son état de noblesse, peut-être avec un peu moins de rigueur qu'il n'était de règle, il reçut la croix des Chevaliers de Calatrava.

Du reste Velázquez n'a guère jusqu'à sa mort d'autre histoire que celle de ses œuvres ; les gros événements de sa carrière furent ses deux voyages en Italie ; le premier, en 1629, fut autorisé et favorisé par Philippe IV ; Velázquez avait pour compagnon de route Spinola, que le tableau des *Lances* a immortalisé mieux encore que la prise de Bréda. Le peintre visita Venise, Ferrare, Bologne, Rome, puis Naples où il resta un an. Partout reçu par ses compatriotes et par ses hôtes comme un prince de l'art, il s'adonna non seulement à copier au crayon ou au pinceau des fragments de Tintoret, de Raphaël, de Michel-Ange, d'autres encore, mais à peindre des œuvres originales, comme *la Tunique de Joseph* (à

l'Escorial), *la Forge de Vulcain*, les *Vues de la Villa Médicis* (au Prado), sans parler de son propre portrait.

Le second voyage eut lieu dix-neuf ans après, en 1649. Velázquez l'entreprit avec une mission officielle qu'il avait sollicitée de Philippe IV, celle de recueillir des tableaux de prix pour les collections royales. Il rapporta quelques chefs-d'œuvre, et ce qui valut mieux encore, il en fit lui-même au moins un, le portrait d'Innocent X. En juin 1651, il rentrait à Madrid.

Il vécut neuf ans encore, dans la gloire des merveilles qu'il enfantait à son heure, sans hâte comme sans fatigue, et s'éteignit le 6 août 1660, à l'âge de soixante ans, en la plénitude de son génie sans défaillance.



Phot. W. E. Gray.

Fig. 330. — Velázquez : Portrait.
(Collection du duc de Wellington, Londres.)

Sa vie fut un modèle de dignité et de travail. Sa belle âme se reflète dans son œuvre. Il n'est point de labeur artistique qui ait une plus haute tenue morale, plus d'unité, plus de grandeur sereine; il n'est pas de génie plus haut et plus noble, il n'en est pas un qui inspire plus de respect.

Cela ne signifie pas que Velázquez est partout et toujours le même et égal à lui-même. Si l'on retrouve dans les tableaux de sa maturité quelques-uns des caractères et des qualités qu'il posséda dès son adolescence, combien de qualités plus puissantes et plus belles n'a-t-il pas acquises au cours de son assez longue carrière, au moment même où l'on aurait pu croire qu'il ne pouvait plus se surpasser lui-même !

Il est né avec l'amour de la nature et le don de la bien voir et de la bien observer; il fut dès les premiers jours réaliste par instinct; c'est de lui-même, peut-être malgré les amis de Pacheco, qu'il a choisi pour modèles d'humbles gens et d'humbles objets, ceux que la vie conventionnelle ne déforme pas pour les embellir et les rendre moins vulgaires. L'*Aguador* ou *Marchand d'eau de Séville*, qui fut donné par Ferdinand VII au duc de Wellington, est, en ce sens, un de ses plus intéressants *bodegones*. L'aguador était un vieux Sévillan bien connu et populaire, surnommé *el Carzo*, le chevreuil; le gamin auquel il donne à boire devait courir comme lui et vagabonder par les rues et les places; les grosses cruches grises

sont celles qui conservent encore en Andalousie l'eau si fraîche et si délectable. Le Carzo est portraituré dans toute la rudesse inexpressive de sa grosse face ridée, avec sa souquenille déchirée. L'observation est juste et rigoureuse, et tout le tableau est une copie fidèle et vraie plutôt qu'une interprétation de la nature ; il n'est pas douteux que la facture est volontairement heurtée et dure, la couleur volontairement assombrie, le jour un peu éteint et par trop artificiel : c'est de la réalité, mais pas encore de la vie libre dans la lumière. En général, toutes les scènes représentées sont très simples et très calmes ; Velázquez déjà n'a pas le goût des mouvements vifs, à plus forte raison violents ; il n'a jamais été le peintre de l'agitation physique ni des grandes passions.



Phot. Anderson.

FIG. 331. — Velázquez : Adoration des Mages.
(Musée du Prado, Madrid.)

Les figures des bodegones dénotaient déjà une telle maîtrise qu'elles durent attirer à Velázquez des commandes de portraits véritables. Il en est un au Prado, une simple tête d'homme émergeant d'une ample collerette, que l'on croit pouvoir dater de 1619 environ : il est d'un dessin sûr, et d'une précision très sincère, mais la chair est d'un fâcheux ton de brique qui n'est pas dû seulement au travail des couleurs, et l'ensemble est plus sec et plus heurté que dans les bodegones, ce qui convient du reste assez bien au modèle sévère qui posa devant le jeune artiste.

A la même époque Velázquez peignit aussi, nous l'avons dit, et il ne

pouvait en être autrement, quelques tableaux religieux. Le plus important est l'*Adoration des Mages* du Prado, qui est de 1619, et marque avec force cette première période (fig. 551).

C'est loin d'être un chef-d'œuvre ; la composition est assez habile, puisqu'elle met en pleine lumière, juste au centre de la toile, la Vierge et son Enfant ; mais elle écarte cependant et réduit à trop peu de place les Mages, qui sont pourtant des personnages importants; le dessin est arrêté et sec, avec trop de détails ; les plis des étoffes sont étudiés avec un vrai raffinement d'exactitude, avec trop d'ombres dures dans les cassures. Le tableau est trop traité dans le caractère et le style des *bodegones*, sans onction. D'autre part, bien que les couleurs aient sans doute poussé au noir, on ne peut nier un choix raisonné des teintes foncées : bleu sombre est la draperie dont s'enveloppent les genoux de Marie, rosâtre et sombre sa robe, rouge sombre le manteau du premier roi, et si sa tunique est d'un vert assez clair, ce vert est relevé de reflets sombres. Partout dominent les jaunes ternes et les bruns, même sur les visages, et fort obscur enfin est le fond du tableau, maison, paysage ou ciel.

L'œuvre, d'ailleurs, n'est pas absolument personnelle ; mais, phénomène curieux, ce n'est pas son maître direct, le digne et savant Pacheco, dont il écoute la leçon. Il nous semble que Velázquez doit plus au vieux Herrera, à ce patron brutal et tyrannique dont il avait fui l'atelier, mais dont la personnalité artistique, surtout à la fin de sa carrière, était bien plus forte et originale que celle de son émule. Lui aussi est, malgré lui, un fervent de l'Italie; l'art de Michel-Ange non moins que celui des Vénitiens le hante ; il aime les grandes compositions touffues, les toiles à plusieurs étages, les gestes pathétiques, les torses et jambes athlétiques, les draperies amples et compliquées, et cela ne fut certes pas alors, ne fut jamais du goût de Velázquez ; jamais il n'a prisé tout l'irréel et le convenu des grandes machines chrétiennes ou mythologiques; mais Herrera avait ce que n'avait pas Pacheco, la sincérité personnelle dans un art traditionnel, appris et factice, avec des touches vigoureuses, des oppositions de lumière et d'ombre, une harmonie heurtée de couleurs qui ne sont qu'à lui. C'est ce coloris et cette facture qui, malgré lui peut-être, ont influencé Velázquez.

Nous avons vu que Velázquez alla pour la première fois à Madrid en 1622; il dut y faire d'abord le portrait de Luis de Góngora, que Pacheco lui avait demandé. Dès son premier contact avec la capitale il change assez brusquement sa manière.

Philippe IV était un jeune homme élancé et maigre, blond, avec un long visage à peine modelé malgré la grandeur du nez, la grosseur des lèvres et du menton ; dans la face blafarde et morte la bouche seule détachait en avant une vive tache rouge. A ces chairs pâles et sans accent

convenaient difficilement la couleur vigoureuse, la facture large par oppositions franches dont Velázquez avait l'habitude. L'artiste n'hésita pas; s'il s'attacha, comme il n'y manqua jamais, et il y fallait ici du courage, à la plus rigoureuse ressemblance, il changea sa technique : les nombreux portraits de Philippe IV qui datent de 1623 ou 1624, se répétant en plusieurs répliques et dont le prototype est sans doute au Prado (n° 1182), nous montrent le visage et aussi les mains du monarque peints par glacis tout à fait inattendus, mais ici singulièrement à leur place.



Phot. J. Roig.

Fig. 332. — Velázquez : Los Borrachos.
(Musée du Prado, Madrid.)

Cette façon nouvelle s'accorde le mieux du monde avec le type même du modèle et la précision très serrée du dessin. Elle est d'ailleurs d'une habileté fort grande, et c'est merveille de voir le sang pauvre rosir à peine et raviver délicatement l'épiderme du royal dégénéré.

Mais Velázquez ne renonce pas pourtant de façon absolue à son style sévillan. Quand le type de son modèle est moins blafard et terne, il reprend sa brosse énergique, et peint en pleine pâte, comme dans la vivante tête d'ecclésiastique de la Collection H. E. Huntington à Los Angeles, en Californie, et surtout dans le *Portrait* dit *de l'Alcade Ronquillo*, (Collection du marquis de Casa Torres, à Madrid), beaucoup plus libre, puisqu'il s'agit d'un personnage moins imposant, et dont il n'existe plus malheureusement qu'une copie.

Velázquez avait, du reste, d'autres raisons pour modifier parfois sa facture. L'art des portraitistes de Madrid, qu'il venait connaître et étudier, n'était pas méprisable ; il en devait subir l'influence. Sánchez Coello était mort depuis trente ans, mais Pantoja de la Cruz, par exemple, n'avait disparu que vers 1629. Velázquez put voir à la cour le célèbre portrait de l'infante Isabelle Claire Eugénie (Prado, 1157) du premier, le non moins célèbre Philippe II du second (Prado, 1036), dont la facture fine et léchée, le dessin méticuleux, les tons nacrés, ne nuisent pas à la vivante ressemblance, et il n'est pas douteux que notre artiste n'ait résolu d'en faire son profit à l'occasion.

Ainsi, dans toutes les œuvres de Velázquez, jusqu'à son premier voyage en Italie, pouvons-nous suivre en lui, non pas cette double tendance, car il reste attaché avec la même inébranlable fidélité à la nature réelle, mais cette double technique. Rien n'est plus instructif, par exemple, que la comparaison des deux portraits légués au Prado par la duchesse de Villahermosa, celui du jurisconsulte D. Diego del Corral, et celui de Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, contemporains l'un de l'autre (on les date de 1628 environ) et tous les deux égaux et semblables par la grande tenue simple des attitudes et la gravité des visages, mais distincts par la technique, ici large et rapide, là, au contraire, serrée et un peu sèche, comme il convient pour rendre la matité d'un visage de femme usé par l'âge.

Une œuvre de cette époque féconde concentre vraiment en elle les enseignements de toutes les autres.

Absorbé par sa tâche officielle, par les portraits de cour, Velázquez semble avoir oublié pendant dix ans les sujets familiers chers à son adolescence. Mais voici qu'en 1629, revenant à ses premières amours, il peint *Les Ivrognes, los Borrachos* (fig. 552). Eut-il l'idée de composer une scène de mythologie, *Bacchus et son cortège*, ou de reproduire quelque scène de beuverie populaire, ou quelque saturnale jouée devant son maître par la valetaille d'un grand seigneur ? Peu importe. Voilà la grande composition qui, par excellence, nous instruit sur le réalisme du peintre. Si les jeunes hommes sont Bacchus et Silène, Velázquez n'a pas plus pris le soin de leur donner le type grec que de donner jadis le type sémitique aux Mages, et si leur demi-nudité évoque le paganisme, les trognes truculentes de leurs suivants, leurs accoutrements pittoresques, le *pordiosero* qui tend la main nous ramènent crûment en bonne Espagne picaresque. Il retrouve son observation si juste, parfois si cruellement juste, ses oppositions au besoin brutales, son clair-obscur sans tempéraments, ses procédés larges et rapides. Mais heureusement sa couleur un peu lourde et monotone, un peu trop sombre autrefois, s'est réveillée en des harmonies savantes que l'art du portrait lui a apprises. Le dessin s'est fait aussi plus souple, mal-

gré sa rigueur, et le peintre consent à de tels sacrifices, par exemple, en figurant la main de Bacchus, qu'on le sent prêt à abandonner les sécheresses théoriques pour reproduire vraiment la masse des corps enveloppés d'air et de lumière.

Ésope et *Ménippe*, sans parler du bouffon *Pablillos de Valladolid*, sont contemporains des *Borrachos*. On sait que les noms donnés aux deux premiers ne sont que les appellations spirituelles trouvées par l'artiste lui-même pour désigner deux singuliers personnages qu'il avait eu la bonne fortune de découvrir dans le monde pittoresque des mendiants ou de la haute pègre de Madrid. Ésope et Ménippe, usés, ridés et bronzés par mille tempêtes, miséreux, loqueteux et cyniques, qui saura jamais dire leur mépris sarcastique ou hautain des hommes et de la vie, et la morgue d'hidalgos déchus qui subsiste sous leur cape ou leur houppelande? Velázquez les a peints tels qu'il les a vus, dans leur abjection qui ne va pas sans grandeur, dans tout leur réalisme réjouissant et triste à la fois, et s'est délassé avec eux, non sans joie, de ses corvées officielles. Mais son réalisme s'est dégagé de sa trop rigoureuse loyauté première. Le philosophe, le moraliste, ce sont deux portraits de truands, sans doute, mais ce sont aussi des types inoubliables personnifiant toute une société, toute une époque aussi bien et mieux encore que les rois et les grands seigneurs à cuirasses et à broderies. Les visages sont modelés avec une maîtrise nouvelle qu'il a conquise de haute lutte; plus rien qui sente le procédé, l'école, ni la recherche : c'est la vie même.



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 333. — Mayno : Adoration des Bergers.
(Musée de l'Ermitage, Pétrograd.)

Au même temps Velázquez s'essaya dans la grande peinture d'histoire. On peut, peut-être, dire que ce fut par ordre et en quelque sorte malgré lui. La cour avait d'autres peintres officiels, réservés, semble-t-il, aux œuvres de grande envergure. C'étaient les disciples immédiats et les continuateurs des Italiens que Philippe II avait appelés pour décorer l'Escorial, et qui forment le groupe des Escorialenses. On a vu plus haut leurs noms, leur histoire et leurs œuvres, et justice leur a été rendue. Philippe IV avait à sa solde le frère de Bartolomeo Carducchi, Vicente, dit en espagnol Carducho, et le fils de Patricio Caxesi, dit Eugenio Caxes, et quelques comparses, Felix Castelló, Antonio Pereda, Giuseppe Leonardo.

Ils sont d'ailleurs inférieurs à certains autres, plus nettement espagnols, par exemple Luis Tristán (1586-1640) et surtout Juan Bautista Mayno (1569(?)-1649), qui doit à l'influence italienne une certaine ampleur de composition avec une grande, parfois trop grande fraîcheur de coloris, mais qui sut aussi regarder les œuvres du Greco, dont certaines de ses têtes sont visiblement inspirées (fig. 555).

Malgré leur renom et leur faveur, Carducho et Caxes étaient, il faut l'avouer, de détestables peintres d'histoire. Chargés par le roi, vers 1654, de décorer le grand salon de los Reinos, au nouveau Palais du Retiro, et d'y représenter les gloires du monarque, ils ne se tirèrent pas avec avantage de cette tâche d'ailleurs difficile, car les gloires de Philippe IV étaient minces. Il faut voir au Musée du Prado, où elles ont été transportées, leurs grandes machines, froidement théâtrales, d'aspect très peu décoratif, et vraiment ennuyeuses. Les toiles de Carducho, par exemple, ne sont que de l'enluminure plate et laide, et quant à *Fernando Girón repoussant les Anglais de la baie de Cadix*, œuvre de Caxes, c'est la composition la plus vide, et même la plus absurde que l'on puisse voir.

Voilà pourtant les artistes qui, à voix plus ou moins haute, affectaient de dédaigner Velázquez jusqu'à ce qu'il se montrât capable de peindre comme eux de rapides, vastes et pompeuses histoires. Philippe IV donna à son portraitiste l'occasion de se venger, en mettant au concours, entre lui et ses émules, un tableau dont il fixa lui-même le sujet : l'*Expulsion des Morisques*. On ne doute pas que Velázquez ne l'ait emporté haut la main, mais la toile a disparu, sans doute dans l'incendie du palais royal, et ne nous est même pas connue par une gravure. Les contemporains n'ont rien dit du mérite de l'œuvre ; consolons-nous en pensant à la *Reddition de Bréda*, que nous retrouverons bientôt.

L'année suivante, Velázquez repartait pour l'Italie. C'est en 1628 que Rubens vint, pour la seconde fois, comme ambassadeur en Espagne. Velázquez fut en relations constantes et intimes avec lui ; il devint son ami, nous dit Pacheco, l'accompagna, d'ordre du roi, à l'Escorial. On

peut croire que de leurs entretiens familiers naquit chez l'Espagnol le désir le plus vif d'admirer les Vénitiens, les Florentins et les Romains, — qu'il ne connaissait que par des tableaux d'atelier, — dans leurs grandes œuvres d'ensemble, les fresques décoratives où s'étale et éclate bien mieux leur génie.

Rubens, à l'apogée de sa gloire, eut-il sur le jeune homme qu'était encore Velázquez une influence directe et profonde? Il n'y paraît pas; il n'y eut jamais deux natures d'artistes plus différentes, aux conceptions plus distinctes de la peinture et de ses moyens d'expression. Nous doutons que Velázquez, sans manquer d'admiration pour le grand décorateur, ait jamais songé à l'imiter. Son domaine était déjà trop à lui pour qu'il le laissât envahir par la luxuriante végétation du Flamand. Il se fût senti étouffé sous ces fleurs exubérantes, aux trop violents aromes artificiels.

Du reste, c'est un fait que Velázquez, d'instinct ou par fierté de jour en jour plus légitime, était alors, et resta presque toujours réfractaire aux influences d'autrui. On le vit bien à son voyage d'Italie.

On sait qu'il visita Venise, Ferrare, Rome, où il resta un an, et Naples. A Venise, il copia des Tintorets; hôte du Vatican, il copia, sans doute par fragments, des fresques de Raphaël et *le Jugement dernier* de Michel-Ange. Surtout il exécuta deux compositions originales, *la Tunique de Joseph* et *la Forge de Vulcain*. Ce ne sont pas de ses œuvres les plus heureuses. Certainement les chefs-d'œuvre parmi lesquels il vivait et travaillait l'ont déconcerté et un peu troublé. Le premier tableau est de conception timide, le sujet d'ailleurs se prêtant peu à l'expression picturale; l'attitude et le geste du vieux Jacob sont d'une émotion un peu triviale, sa figure est quelconque.

Dans *la Forge de Vulcain*, il est heureusement mieux resté lui-même. Le dieu du fer et ses aides n'ont rien de mythologique : ce sont de bons et braves ouvriers du peuple, aux trois quarts nus, pour parer à la chaleur de leur humble petit atelier, interrompus dans leur travail par l'apparition subite d'Apollon, et manifestant leur ébahissement naïf. Mais nous craignons que l'on n'ait un peu surfait le mérite de ces personnages; en revanche nous ne croyons pas que l'on ait assez prisé l'Apollon qui les surprend. Sans doute son visage manque de style, mais tout son torse nu est superbe de dessin et de couleur, vigoureux et lumineux; sa draperie a l'ampleur et la noblesse qui sied au dieu jeune et éclatant : Apollon, c'est vraiment une statue grecque, et nous nous étonnons qu'on lui dénie la beauté classique. Il nous prouve que, malgré tout, Velázquez a gagné quelque chose au contact de Raphaël.

De retour à Madrid, qu'il ne quittera plus jusqu'en 1648, l'artiste recueille le fruit de ses travaux, de ses méditations et de son voyage; il va de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, sans hésitation ni défaillance. Il

multiplie les grands portraits d'apparat, et il triomphe dans cet art officiel, si ingrat en apparence, malgré la somptuosité des costumes de cour ou de guerre.

A tout seigneur tout honneur. Philippe IV use et abuse de son Apelle. Velázquez le représente à pied et à cheval, dans tous les accoutrements. Le peintre, qui, dès le premier jour, a pénétré cette âme pitoyable reflétée sur une face plus pitoyable encore, nous montre le roi de plus en plus triste, inexpressif et pâle à mesure que les années passent. Les armures et les écharpes n'éclairent pas plus cette ombre royale que les lugubres vêtements noirs. A cheval même, sur ce magnifique andalou qui s'enlève dans un majestueux paysage de la Casa de Campo, en une sculpturale attitude de cheval de bronze, Philippe, raide et figé lui-même en une pose de statue, porte au loin son regard indécis et morne (fig. 554). Mais si cet insignifiant personnage ne nous intéresse que par son insignifiance même, malgré son rang, son bâton et ses oripeaux de roi, combien l'artiste nous touche par l'éloquence de sa sincérité et l'acuité de sa vision philosophique, non moins que par la beauté du dessin, l'harmonieux éclat des couleurs! C'en est fini de la lumière factice de l'atelier, des combinaisons savantes du clair-obscur ; le cavalier et sa monture sont en pleine lumière du jour, modelés par cette lumière qui les enveloppe et les caresse, et la statue équestre est à la fois un portrait d'âme et une magistrale œuvre d'art.


Phot. J. Roig.
FIG. 554. — Velázquez : Philippe IV.
(Musée du Prado, Madrid.)

Dans l'orbite du roi s'éclaire des mêmes rayons l'image de son jeune frère, l'infant Ferdinand d'Autriche, qui fut cardinal avant d'être un homme, portant empreints les stigmates de la race, plus éveillé, plus vivant, avec des lueurs d'intelligence. Voici surtout l'infant Baltasar Carlos, l'espoir trop tôt moissonné de ce règne sombre. Velázquez a peint avec une prédilection évidente ce bel enfant dont la gracieuse figure por-

tait un peu de joie dans la cour morose de son père. On sent l'artiste heureux à le parer de jolies robes princières, alors qu'il marchait encore à peine, à le montrer en tous ses atours comiques un peu et anachroniques d'héritier présomptif de toutes les Espagnes ; le sceptre, les écharpes et même l'épée et la cuirasse, et le contraste de cette riche mascarade avec le bon petit visage enfantin qui s'exerce au sérieux royal est spirituel et charmant.

Baltasar à cheval est la perle de cette série (fig. 555). On peut faire des restrictions sur le corps de l'animal et son ventre ballonné en tonneau, et il ne suffit pas pour l'excuser de dire que le portrait était destiné, dans le Salon des Royaumes du Retiro, à un dessus de porte élevée ; mais l'original poney à tous crins s'élance avec une fougue, et le petit prince le chevauche avec une aisance et un brio fort amusants, avec la majesté grave d'un général d'armée. Le ciel et l'horizon de Guadarrama sont des plus clairs et des plus colorés qu'ait peints Velázquez, et jamais son pinceau ne fut plus souple, plus hardi dans ses notations larges, et plus harmonieux ; grâce, esprit et vérité dans l'air et la lumière.



Phot. J. Roig.

Fig. 555. — Velázquez : L'infant Baltasar-Carlos. (Musée du Prado, Madrid.)

A côté de ces perfections, les portraits de reines et d'infantes pâlissent et se décolorent. C'est qu'aussi la matière était ingrate. Monotonie de la cour astreinte à la plus tyrannique étiquette, nostalgie de vie indépendante et souvent de la patrie lointaine, contrainte des habits martyrisants, fraises qui étranglent, corselets qui oppriment, gardinfantes ridicules qui paralysent, lourdes chevelures postiches, calamistrées et emplumées, et joyaux pesants, voilà qui tyrannise les pauvres petites infantes comme les grandes princesses devenues reines par raison d'État. Leurs moroses visages sans beauté s'éteignent dans un inexprimable ennui, dont tout l'art du peintre n'a pas pu, disons n'a pas voulu, les distraire. Ils restent comme les documents les plus exacts qui nous rensei-

gnent sur l'esprit et les mœurs d'une dynastie demi-morte, et comme l'effort d'un grand artiste sincère, suprêmement habile et maître de son génie impeccable, mais enlisé dans la nécessité de peindre sans enthousiasme de tristes modèles qu'il n'a pas choisis.

Fâcheuse contrainte aussi de devoir de la reconnaissance au piètre sire que fut Gaspar de Guzmán, comte d'Olivares, duc de San Lucar. Ce gros homme commun, aux joues bouffies, au nez épaté, à la lourde mâchoire, dont on s'explique mal la prodigieuse fortune de favori déshonorant, ne vaut aux yeux de la postérité que parce qu'il introduisit Velázquez auprès de son maître, ou plutôt de son esclave, et par bonheur pour lui Velázquez l'a immortalisé plus que n'a pu faire son infamie. On compte de lui plusieurs portraits de la main du Sévillan. L'un d'eux a un prix exceptionnel. C'est le grand portrait équestre où le comte-duc, qui ne fut jamais capable de commander une escouade, nous apparaît comme un maréchal de camp dirigeant un combat. Emporté au galop d'un grand cheval de bataille, il se tourne vers des troupes qu'il est censé entraîner, et, d'un geste noble de son bâton, il les lance en avant. Mais nous admirons une fois de plus le peintre en possession de tous ses moyens, toujours fidèle à la nature, mais qui ne consent pas à flatter le laid visage qu'il a sous les yeux et pourtant tire de l'attitude du personnage, de ses riches effets, de sa monture, du paysage incomparable, de la gamme mélodieuse des couleurs, un ensemble plein de vie et d'éclat.

Velázquez a triomphé dans ces portraits équestres d'apparat, où cavaliers et chevaux sont si justement assemblés, si bien faits les uns pour les autres, où l'animal, en son pas de parade comme en ses courbettes, est fier du grand seigneur qui le monte aussi bien que de sa propre noblesse de race. Velázquez, s'il se révèle animalier de premier ordre, et si jamais aucun de ses prédécesseurs n'a donné un plus grand caractère à un coursier royal ou princier, avait vu des tableaux équestres dont il avait pu s'inspirer. On a rappelé à ce sujet le portrait du prince d'Arenberg, par Rubens, et aussi le fameux portrait que Titien fit de Charles-Quint, un des joyaux du Prado. Soit ; mais Velázquez, supérieur à Rubens et à Titien en ce point, a trouvé la forme définitive, qui s'est imposée à ses contemporains, puis à ses successeurs.

Olivares n'était pas beau ; heureusement pour Velázquez tous les courtisans ne lui ressemblaient pas. Qu'il trouve un gentilhomme élégant et d'aimable figure, il aura pour en peindre l'image une verve et un esprit qu'il gardait pour une si précieuse occasion. A ce titre, le portrait du Prado où l'on veut reconnaître D. Juan Francisco Pimentel, comte de Benavente, doit se classer parmi les plus intéressants. Le comte, représenté à mi-corps, est revêtu d'une riche armure bandée d'une écharpe claire ; il étend la main droite sur son heaume posé sur une table. On peut

voir au Prado un *Philippe II* de Titien, également cuirassé d'acier et d'or, campé dans la même attitude, et certainement Velázquez le connaissait. Il n'a pas craint une comparaison qui pour tout autre eut été si redoutable, et peut-être même l'a-t-il cherchée. Il était sûr que Benavente, œil vif, nez provocant, fine bouche ironique, moustache, barbiche et toupet conquérants, lui soufflerait l'inspiration des meilleurs jours, et de fait il a été d'autant plus heureux qu'à la facture souple, libre et lumineuse comme



Phot. J. Roig.

FIG. 336. — Velázquez : Les Lances.
(Musée du Prado, Madrid.)

jamais, s'ajoutent les élégantes et gracieuses qualités du modèle. On a longtemps attribué l'œuvre à Titien : s'agissant d'un Velázquez, peut-on dire que c'en est le plus bel éloge?

Un grand tableau d'histoire, seul pour cette période, est d'un prix incomparable. C'est la *Reddition de Bréda*, connue sous le nom populaire de *Les Lances* (fig. 336). On connaît les faits : en 1625, le marquis de Spinola, sur l'ordre du roi, mit le siège devant la ville flamande que tenait Justin de Nassau. Maurice de Nassau vint au secours de son frère, mais en 1626, après une défense héroïque, la place dut capituler. La garnison sortit avec les honneurs de la guerre. On ne sait si Velázquez, qui, se

rendant en Italie, avait eu Spinola comme compagnon de voyage, fit le tableau à l'instigation du marquis ou sur l'ordre de Philippe IV.

Quoi qu'il en soit, Velázquez a choisi le moment où Justin de Nassau remet à Spinola les clefs de la ville. La composition est d'un admirable équilibre, à la fois simple et grandiose, pleine sans encombrement. Les deux personnages importants, le vainqueur et le vaincu, sont au centre, au premier plan, bien en vue, bien en lumière; leur double cortège oppose, à droite et à gauche, ses groupes bien pondérés; des fanions hollandais, des piques et quelques hallebardes font face aux lances des *tercios*, touffues, dressées toutes droites, fièrement, sur le ciel. Le beau genet de Spinola, tenu en main et piaffant dans l'angle droit, sert par sa masse sombre à dégager et faire mieux ressortir la figure de son maître qui a mis pied à terre. La scène se déploie devant une vaste campagne découverte où les troupes d'armes s'agitent, où les dernières fumées tragiques s'envolent, où la silhouette de la ville s'estompe dans les buées claires du matin. L'esprit est ravi par cet art si savant et sans apprêt, l'admiration s'accroît à analyser la scène, à voir la dignité du vaincu qui s'humilie sans bassesse, la générosité noble du vainqueur qui l'accueille sans morgue et le relève avec bonté, la gravité respectueuse des Espagnols, la sérénité des Flamands qui cèdent à la force, mais ont fait tout leur devoir. Sans tomber dans le grave défaut de peindre des soldats d'opéra, des types irréels et convenus, et restant fidèle à la vérité qui lui est si chère, Velázquez a choisi des modèles hors de la vulgarité; tempérant sagement son réalisme, il a figuré des escortes dignes de leurs chefs. Quant à la couleur, jamais elle ne fut plus chaude et vibrante, plus harmonieusement nuancée dans les tons assourdis des bruns, des bleus et des roses que rompent des blancs dorés. La facture est forte et pourtant légère, le pinceau court sur la toile sans l'empâter, opposant les touches vigoureuses des vêtements, des armes et des écharpes aux frottis des visages. Que si l'on veut bien juger la différence du génie à l'honnête talent, que l'on regarde maintenant les *Lances* que Leonardo peignit pour le Salon des Royaumes, au Retiro, et que l'on juge par ce simple détail : dans la toile de Leonardo, Spinola reçoit du haut de son cheval les clefs que Nassau lui remet à genoux. C'est assez dire, et sans insister sur la maîtrise d'exécution de Velázquez, quelle distance de la médiocrité pompeuse du décorateur sans idée à l'originalité du peintre plein de pensée.

Désormais Velázquez domine de haut toutes les tâches qui s'offrent à son pinceau. Le voici aussi grand peintre religieux que grand peintre d'histoire. En l'année 1633, un grand scandale troubla le couvent des Bénédictines de Saint Placide, à Madrid : le roi s'était épris d'une belle religieuse, et ce n'est que cinq ans après qu'Olivares réussit à faire oublier le sacrilège; Philippe IV, en expiation, donna au couvent un



Phot. Anderson.

VELAZQUEZ. — L'INFANTE MARGUERITE D'AUTRICHE

(Musée du Prado, Madrid)

Librairie Armand Colin, Paris.

Christ en croix qu'il avait commandé à Velázquez. En 1808, lors de la démolition de San Placido, la toile passa dans les collections royales, et elle est aujourd'hui au Prado. C'est peut-être la plus sublime image du Sauveur; aucune ne nous émeut plus en sa simplicité tragique. Nulle recherche de l'effet : Jésus se détache avec sa croix sur un fond noir tout uni, sans aucun accessoire, sans rien qui distraie les regards de la contemplation de son corps divin. Il n'a souffert ni du supplice ni de la mort ; le sang qui coule de son flanc, de ses mains et de ses pieds cloués, tache à peine la fleur de sa chair jeune et pure. Modelé plutôt que dessiné avec une science aussi sobre que complète, qui n'oublie rien, mais n'exagère rien non plus et sacrifie le détail aride, c'est un admirable morceau de nu que caresse et dore une lumière surnaturelle dont le rayonnement discret d'une auréole donne le ton. La tête noyée d'ombre sous la longue chevelure retombante est émouvante, mais, pas plus que le corps torturé, elle n'exprime la souffrance trop réaliste qui porte sur les nerfs. L'émotion, qui est poignante, est toute d'ordre moral et religieux, et due à l'unité de l'œuvre, à l'attention concentrée sur l'Homme-Dieu sacrifié. Velázquez, par la force de la vérité, qu'il ne trahit pas, et la force de sa pensée, se déclare cette fois le plus profond et le plus puissant idéaliste.



Phot Anderson.

Fig. 557. — Velázquez : Vénus au miroir.
(National Gallery, Londres.)

Quel contraste avec ce chef-d'œuvre inattendu, la *Vénus au Miroir* de la Galerie Nationale de Londres (fig. 557). C'est la seule nudité de femme qu'ait peinte Velázquez. La raison en est peut-être simplement que l'Église proscrivait le nu dans les arts comme offensant la religion, et que l'Inquisition excommuniait ceux qui faisaient de ces images malhonnêtes et diaboliques. Fray José de Jesús-María avait écrit : « La vue a plus d'effets que l'ouïe, ses objets affectent l'âme avec plus de force, excitent plus les mauvais instincts que les paroles... et ainsi les peintres, quand ils font des figures mythologiques et lascives, se font les ouvriers du démon, lui recrutent des sujets et peuplent le royaume de l'Enfer. » Et le bon Frère s'emporte spécialement contre les figures de femmes nues. Velázquez a donc, au moins une fois dans sa vie, travaillé pour

le démon, à moins qu'il ne fût poussé ou par le roi, ou par ses rivaux, ou par son propre génie, à rivaliser avec Titien. La toile, longtemps perdue, et dont on ne conteste plus l'authenticité, montre Vénus vue de dos, étendue sur un lit, et se relevant sur le coude droit pour se mirer dans une glace que lui présente à genoux un petit amour; sa tête seule se réfléchit dans le miroir. Est-ce bien Vénus? Oui, certes, puisque l'enfant qui tient la glace a les ailes de Cupidon, mais c'est Vénus selon Velázquez, c'est-à-dire très peu mythologique. Le peintre n'a pas recherché un modèle de beauté grecque, mais la plus élégante et la plus souple Madrilène, dont le visage seul, tel qu'il apparaît légèrement estompé sur le verre, manque un peu de finesse, et marque la fidélité de l'artiste à reproduire exactement ce qu'il voyait. Les épaules rondes et nourries, la taille à tenir, comme on dit, entre deux doigts, les hanches rondes et pleines, la jambe longue et déliée, la jeune femme s'allonge, coquette et nonchalante, dans l'attitude la mieux choisie pour faire valoir sa grâce onduleuse et le frais éclat de sa chair de volupté. Velázquez a caressé d'un pinceau amoureux ce jeune corps peu banal, qui se modèle en pleine lumière par les plus délicates nuances, et ressort vivement, en teintes un peu trop roses peut-être, sur le rideau rouge du fond et la draperie noire du divan. Dans un genre nouveau pour lui, Velázquez a triomphé.

Nous ne saurions autant louer le dieu *Mars*, à peu près contemporain de la *Vénus*. C'est assurément une belle académie; solidement construite, pleine de force, et même d'une certaine beauté noble et calme, comme il sied au repos du dieu de la guerre; mais le modèle, assez vulgaire de corps et surtout de visage, est vraiment porté sur la toile avec trop peu de souci mythologique. La toile est fort inférieure au *Mercure et Argus*, peint vers 1657; alors que son style a pourtant évolué de plus d'une façon, Velásquez conçoit ce sujet comme il l'eût conçu aux jours de sa jeunesse. Argus endormi près de son troupeau n'est qu'un pasteur sauvage de la sierra, et Mercure, le ravisseur, n'est qu'un détrousseur de grand chemin qui rampe vers sa proie. Mais ici l'œuvre est d'essence supérieure par la facture enveloppée, large et sobre, le naturel admirable d'abandon et de lassitude du berger, et surtout la diffusion des lueurs et de la pénombre du soir.

Au commencement de 1649 Velázquez fait son second voyage en Italie; c'est alors qu'il peignit, à sa demande, le portrait du pape *Innocent X* (fig. 558). C'est assurément le plus beau portrait qui soit parti de sa main.

« Le Saint-Père montrait un courage héroïque, a dit M. Cruzada Villaamil, à faire cette commande à Velázquez, le peintre le plus cruellement réaliste, car ce pape a été, comme il en convenait lui-même, de

visage et de tournure, le moins esthétique de tous ceux qui se sont assis sur le Saint-Siège. On raconte que, comme Olimpia Mancini lui présentait un de ses cousins qui n'avait rien de beau, Innocent X lui dit : « Il est encore plus laid et plus commun que moi! » Velázquez fut implacable : en présence de ce vilain modèle tous ses instincts se réveillent ; il le peint de verve, car la toile est à peine couverte, dans toute sa laideur, sans aucune complaisance. Bien plus, il insiste sur ces sourcils irréguliers, ce gros nez bulbeux, cette bouche en coup de serpe, cette moustache et cette barbiche rares et décolorées ; il insiste sur le teint rouge de la peau épaisse et suintante, et pour faire ressortir encore l'âcreté du sang malsain, il prodigue tout autour la pourpre et l'incarnat, il l'éclaire des reflets vifs de la pèlerine rouge à cent plis. Innocent était laid, mais il avait de l'esprit et du goût ; son portrait loyal lui plut, et il récompensa richement l'artiste. C'est que sa laideur l'avait plus servi que n'eût fait une beauté correcte : ses yeux seuls, si perçants et si profonds, peints avec une telle intensité de vie, ne suffisaient-ils pas à faire éclater en lui la grandeur et la majesté pontificales? Pour ce portrait, d'ailleurs, Velázquez a peut-être définitivement adopté le style où la critique s'accorde à reconnaître la troisième manière du peintre. Désormais il ne reviendra plus que rarement à la facture précise qui dominait jusque-là dans ses œuvres. Il ne finira plus, au sens étroit du mot, c'est-à-dire qu'il s'occupera moins du dessin serré, cernant les formes et le modelé, et de la peinture bien nette, fondant et nuançant les teintes intimement unies, cette peinture qui faisait dire à Baltasar Gracián : *El objecto grande, ante de ser todo, es nada.* Il ne s'agit pas pour lui de renoncer à sa vision propre, de s'éloigner de la nature et de la vérité — ce portrait même nous en donne la preuve la plus éclatante — ni de les traduire au gré de la fantaisie, mais bien au contraire d'être plus réaliste encore, ou, si l'on veut, plus savamment réaliste, cueillant dans leur fleur les impressions des objets



Phot. Anderson.

FIG. 558. — Velázquez : Portrait d'Innocent X.
(Galerie Doria, Rome.)

et des êtres, et les jetant toutes vivantes et toutes fraîches sur la toile, à larges touches de couleurs et de lumière.

Velázquez, rentré de Rome en 1650, vivra près de dix ans encore. Sa production n'est pas très abondante, mais elle est merveilleuse. Portraits royaux ou princiers, à une seule figure ou en groupes, portraits de bouffons, de nains ou de monstres, scènes de genre, personnages mythologiques, paysages même, il faudrait tout énumérer et tout décrire pour tout admirer.

C'est de cette époque que datent quelques portraits de Philippe IV vieilli, flétri, accusant en ses traits de plus en plus mornes l'ennui de sa triste vie et la honte de son triste règne; quelques portraits de sa seconde femme, Marianna d'Autriche, reflétant en son lourd visage, sous ses coiffures ridicules, en ses robes extravagantes, la tristesse de son époux; quelques portraits de la gracieuse infante Marguerite, — qu'on se rappelle celui du Louvre et celui du Prado (pl. VI), — blanche fleur éclose dans le jardin artificiel de la cour, et que le peintre sait parer, dans sa gaine artificielle, de charme naïf et printanier.


Phot. J. Roig.
Fig. 339. — Velázquez : L'Idiot de Coria.
(Musée du Prado, Madrid.)

De cette époque aussi la grave et puissante image de Martinez Montañés, en qui s'incarne et vit d'intense vie réelle le type du robuste sculpteur.

De cette époque aussi les plus caractéristiques des portraits de ces pauvres êtres que Philippe IV, ainsi que ses ancêtres Charles-Quint et Philippe II, recrutait et entretenait dans son palais pour servir à ses jeux dérisoires, et que Velázquez devait coudoyer et supporter comme les camarades de sa servitude dorée.

Le maître, certainement, a peint non pas avec regret, mais avec quelque préférence ces humbles et lamentables personnages. Ils étaient pour son réalisme des modèles à souhait, les plus étranges et les plus pittoresques qu'il pût rêver, comme les mendiants qu'il avait jadis appelés Ésope et Ménippe.

Nous avons déjà signalé le bouffon *Pablillos de Valladolid*, peint vers 1628. Le nain qu'on appelle *Sebastián de Mora*, celui qu'on appelle

El Primo, datent, dit-on, de 1644; le bouffon surnommé *D. Juan d'Autriche*, le nain surnommé *Antonio el Inglés* sont certainement postérieurs au second voyage d'Italie. Le premier nous attriste de son corps maigre, aux jambes cagneuses et sans mollets, de sa face vile et sournoise, avec les beaux habits de seigneur qui déguisent sa bassesse; le second nous réjouit par la suffisance grotesque de toute sa petite personne bouffie, qui se redresse, la satisfaction de sa grosse tête sottement orgueilleuse, et le contre-sens de son luxe brodé et empanaché. L'exécution est d'ailleurs ici et là prestigieuse, aussi large et brillante que jamais, exprimant la plus sûre observation de la vie, et la plus pénétrante pensée morale.



Phot. J. Roig.

Fig. 540. — Velázquez : Les Ménines.
(Musée du Prado, Madrid.)

Velázquez, d'autre part, recherche des modèles plus bas et plus humbles encore, et plus près de la nature. L'*Idiot de Coria* (fig. 539), l'*Enfant de Vallecas* ne sont pas de la cour, ils sont du peuple et de la rue, du peuple qui souffre, de la rue où se traîne sa souffrance. L'idiot est un adolescent, accroupi, les mains serrées en un mouvement sans raison, les yeux plissés, les lèvres ouvertes en un ricanement stupide; le niño est un tout jeune enfant, idiot sans doute comme l'autre garçon, dont la pauvre tête renversée, au sourire douloureux, nous émeut d'une grande pitié. Velázquez a immortalisé l'injuste et lamentable misère de ces pauvres êtres de rebut, et qui une fois a vu ces visages, où le pinceau léger et vaporeux voile comme d'un nuage la demi-vie somnolente d'âmes mal ébauchées, n'en peut oublier la détresse pathétique.

Velázquez, après de tels morceaux, était bien préparé à peindre *les Ménines* (fig. 540), où se résument toute sa science, tout son art du portrait. Sur cette toile fameuse sont réunis pour ainsi dire les types de

tous les modèles qu'il a eu à faire poser. L'artiste s'y est peint lui-même devant son chevalet, élégant et noble, tel qu'il s'était plus d'une fois représenté déjà, par exemple dans un célèbre portrait de Florence, ou derrière le cheval de Spinola, dans le tableau des Lances. Il a groupé, devant la jeune infante Marguerite accompagnée de ses ménines, Nicolasito Pertusato, le nain minuscule, et l'horrible naine monstrueuse Maria Barbola, sans oublier le dogue qui rappelle les chiens des beaux portraits



Phot. J. Roig

Fig. 541. — Velâzquez : Les Fileuses.
(Musée du Prado, Madrid.)

de chasseurs. Tous ces personnages se sont assemblés et disposés sans recherche dans l'atelier de l'artiste, et la scène familière est pleine d'un charme intime qu'éclaire la grâce de la précieuse petite princesse. C'est sur elle, posée bien au centre du tableau, toute fière de sa belle jupe, de son corsage à rubans, de sa blonde et soyeuse chevelure éparse, et rayonnante de sa précoce dignité, que se concentrent les regards avec la lumière tombée d'une grande fenêtre de droite. Cette lumière est si claire et si subtile qu'elle se diffuse dans la vaste pièce un peu obscure qu'elle éclaire tout entière, assez atténuée pourtant pour laisser place au jeu des ombres qui accusent et précisent les formes. On respire l'air qui enveloppe les figures, modèle leur juste volume et leur juste relief,

et nous porte en pleine réalité. Ce n'est plus ici du dessin, ni de la peinture, ce n'est plus une vaine apparence, c'est la matière même qui s'anime et la vie qui palpite dans une indicible symphonie de belles couleurs. La brosse a couru, rapide et sûre, sans minutie, sans afféterie, sans préciosité de facture, distribuant le jour et l'ombre, juxtaposant les tons francs ou amortis, les taches et les reflets avec une sobriété et



Phot. Hanfstaengl

FIG. 542. — J.-B. Martinez del Mazo : Famille de l'artiste.
(Musée de Vienne.)

une vérité qui font du peintre le plus grand et le plus avisé des impressionnistes.

Il devait pourtant se surpasser encore, et, à notre avis, *les Fileuses, las Hilanderas*, sont le chef-d'œuvre de ses chefs-d'œuvre (fig. 541). Tout leur cède. Velázquez y a condensé tous ses instincts, toutes ses études, tous ses progrès, tout son art, tout son génie ; il y a vaincu en se jouant toutes les difficultés, résolu tous les problèmes. Le sujet qu'il a choisi est simple et sans recherche, les personnages qu'il met en scène, les principaux, les seuls qui comptent vraiment, sont humbles et populaires, tels qu'il les aima dans sa jeunesse, de modestes ouvrières, jeunes et vieilles, occupées à préparer les laines pour une de ces tapisseries somptueuses qui sont un des trésors les plus précieux de la Couronne d'Espagne. Libres dans leur atelier intime, elles se sont mises à leur aise :

un coin d'épaule, une nuque se dévoilent, une manche se relève, un jupon se retrousse sur un mollet nu; on dirait un coin de la Tabaquería sévillane. Le travail bat son plein, le rouet vire et ronronne, et le dévidoir, et aussi le chat familier; les servantes s'affairent, portant les laines à brassée, les disposent, tandis qu'au fond, sans les troubler, de nobles visiteurs admirent un « tapis » appendu dans un salon lumineux où l'on monte par quelques marches. La lumière, tombant d'en haut, mais ménagée, joue sur la nuque et le corsage blanc de la plus jeune fileuse, tandis qu'elle laisse dans la pénombre la vieille au rouet d'en face, et dans l'ombre les simples comparses. Le peintre peut ainsi à son gré ou modeler sous le jour direct et franc la chair grasse et savoureuse de la jeune femme, ou exprimer avec la plus souple et la plus savante adresse les effets les plus variés d'ombre ou de clair-obscur, montrant tour à tour la finesse de son observation, la justesse de son pinceau sans dureté, la richesse continue et nuancée de sa palette, la variété de sa touche, et l'art merveilleux qu'il a conquis de fixer ses impressions de nature et de vie dans la splendeur de son rêve.



Phot. Anderson.

Fig. 545. — J.-B. Martinez del Mazo : Doña Margarita, fille de Philippe IV.
(Musée du Prado, Madrid.)

Tel nous apparaît vers 1657, à un ou deux ans de sa mort, dans une œuvre définitive, D. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. On a dit, et on peut le soutenir, qu'il est peut-être le plus grand des peintres ; il est du moins le plus complet. Né avec les qualités les plus sûres de la vision et de l'observation, le sentiment le plus parfait de la forme et de la

couleur, avec l'amour de la nature et de la vie, servi par le goût le plus pur et le plus délicat, il a su, dans la dignité de sa vie sereine, dans la méditation et l'étude, dans le travail réfléchi et sans hâte de son calme atelier, s'élever par une suite de progrès solidement étagés jusqu'aux sommets où l'art, dégagé comme il faut de la matière, la domine, lui impose sa pensée et lui donne la vie.

On a voulu retrouver dans ses œuvres des influences diverses, celle des Vénitiens, celle de Rubens, et, depuis quelque temps, celle du Greco. Nous ne nions pas ces influences. Velázquez, assure-t-on, s'enthousiasma pour Titien. « A Venise, lui fait dire l'Italien Boschini, son contemporain, se trouve le bon et le beau; moi, c'est à leur pinceau que je donne la première place; c'est Titien qui porte la bannière. » En revanche il déclarait que Raphaël ne lui plaisait pas; on regrette de ne pas savoir pourquoi. De fait, ce sont surtout des tableaux de Vénitiens qu'il acheta en Italie pour son roi. Il doit à Titien, sans aucun doute, une pâte plus solide et plus simple à la fois, et une couleur plus montée et plus chaude; à toute l'Italie il doit l'épuration de son réalisme et le souffle d'idéal qui traverse à la fin ses grandes œuvres. Mais au fond tout cela reste encore assez vague et un peu trop général.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 544. — J. Carreño de Miranda : Doña Marianna de Austria.

(Pinacothèque de Munich.)

Quant au Greco, nous avons peur que l'engouement qu'excite ce peintre étrange n'entraîne un peu loin ses adorateurs et n'exagère tout au moins sa part d'influence sur Velázquez. Aucun génie, nous semble-t-il, ne devait moins séduire notre peintre correct et modéré par excellence que celui de ce mystique et de ce visionnaire, presque toujours si loin de la réalité terrestre. Ce nous paraît une témérité d'avoir placé au Prado le portrait du *Comte de Benavente*, pour solliciter la comparaison, près du portrait de *l'Homme à l'épée*, un pur chef-d'œuvre d'ailleurs. Nous n'y trouvons aucun rapport. Nous ne dissimulons pas que le *Couronnement de la Vierge*, de Velázquez (au Prado), est comme une transcription d'un tableau du Greco; mais, sans compter que le sujet est de ceux qui pouvaient imposer aux peintres une sorte de formule

rituelle, à laquelle Velázquez devait s'astreindre, nous avons peine à croire que l'Espagnol ait voulu se mettre ici à l'école du Crétois. Bien plutôt nous penserions que Velázquez a voulu montrer comment l'autre aurait dû traiter le sujet, en le faisant sortir des nuages, de la fantaisie et de l'à-peu-près. Quant au portrait d'*Innocent X*, que l'on tient à rapprocher de celui du *Grand Inquisiteur* D. Fernando Niño de Guevara, il est bien certain que Velázquez a pu s'inspirer de ce dernier, s'il l'a connu, et qu'il a donné à son pape la même attitude exactement que le Greco à son *Inquisiteur*, que peut-être même il a été impressionné par la dureté farouche de Guevara et une réelle affinité de caractère apparent, sinon de traits, entre son modèle et celui du Greco, et en même temps par la puissance psychologique du peintre de Tolède. C'est quelque chose, c'est beaucoup même, si l'on veut, mais ce n'est pas tout, puisque l'art et la technique des deux maîtres restent si différents et si éloignés, même lorsque leur inspiration se rapproche. Tous les deux sont des impressionnistes hardis, mais chacun à sa mode, l'un par instinct et fougue de nature, l'autre par instinct aussi, mais en même temps par étude et recherche profonde. L'un est ardent, emporté, inégal, souvent médiocre et même détestable; l'autre est sage, réfléchi, toujours maître de ses yeux, de son pinceau, de sa pensée. Ce qui les distingue à jamais, c'est que l'un est passionné, l'autre ne l'est pas.



Phot. Anderson.

Fig. 545. — J. Carreño de Miranda : Charles II. (Musée du Prado, Madrid.)

Après Velázquez, si l'espace ne nous était ménagé, nous parlerions de ses disciples. Mais est-il nécessaire d'énumérer des noms qui pâlissent auprès du sien, des œuvres qui, malgré le grand talent qu'elles révèlent parfois, ne sont qu'un reflet amoindri des siennes? Juan de Pareja, son domestique et sa doublure, Juan Bautista Martínez del Mazo (fig. 542 et 543), son gendre et le successeur de ses charges, Juan Carreño de Miranda (fig. 544 et 545) mériteraient certes une étude, mais il suffit de voir.

par exemple, les portraits dont nous donnons les images, pour constater que si Carreño et Mazo ont beaucoup appris de Velázquez, qu'ils ont su parfois imiter au point de faire illusion, que si l'art espagnol leur doit de belles scènes religieuses et de savantes effigies, ils n'ont créé aucune pensée, aucune forme ni formule nouvelle et originale. C'est pourtant quelque chose que leurs étoiles scintillent encore dans l'éblouissement du soleil.

A la fin du XVIIe siècle l'art espagnol, du moins la sculpture et la peinture, car pour l'architecture c'est plutôt l'âge du cuivre doré que l'âge d'or, l'art espagnol s'est épanoui dans un éblouissant bouquet d'artifice. L'esprit largement ouvert à toutes les influences étrangères, surtout à celles qui venaient d'Italie, et néanmoins essentiellement originaux, les grands maîtres avaient prodigué ce que l'observation la plus sincère et la plus pénétrante de la nature donne aux chefs-d'œuvre de vérité, de bon réalisme et de vie, avec tout ce qu'un esprit élevé leur donne de noble idéalisme, tout ce qu'un cœur ardemment religieux leur peut donner de beauté mystique. Mais cet effort sublime a épuisé pour un temps la force créatrice, et il faut attendre Goya pour que brille à nouveau, et de quel éclat, la flamme du génie national.

BIBLIOGRAPHIE

Généralités. — CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vol., Madrid, 1829. — DIVERS. *España, sus monumentos y artes*, 28 vol., Barcelone. — PONZ. *Viaje por España*, 18 vol., Madrid, 1782-1794. — FLÒREZ. *España Sagrada*, 51 vol., Madrid. — M. DIEULAFOY. *Espagne et Portugal*. Paris, s. d. — *El Arte en España*. Revista quincenal, Madrid, 1862 et s. — *Boletín de la Sociedad de Excursionistas de Madrid*, 1895 et s. (en cours de publication). — *Museum*, Revista mensual de arte español. Barcelone, 1914 et s. (en cours). — P. JOUSSET. *L'Espagne et le Portugal illustrés*. Paris, s. d. — C. JUSTI, *Estudios de arte español* (trad. de l'allemand), 2 vol., Madrid, s. d.

Architecture. — *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, 1905 et s. — UHDE. *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal*, Berlin, 1892. — *El arte en España*, éd. Thomas. Barcelone (en cours de publication). — E. LLAGUNO. *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos*, por D. Juan Agustin Ceán Bermúdez, Madrid, 1829. — JOSÉ CAVEDA. *Ensayo histórico sobre los diversos generos de arquitectura en España*, Madrid, 1848. — MESONERO ROMANOS. *El antiguo Madrid*, 2 vol., Madrid, 1881. — OTTO SCHUBERT. *Geschichte des Baroks in Spanien*. Esslingen, 1908. — E. SERRANO FATIGATI Y PADRE F. FITA. Informes sobre el arte barroco de España. *Gaceta de Madrid*, 28 de agosto de 1914; Portadas artísticas de monumentos españoles. *Boletín Excursionistas*, 1907. — A. PRAST Y J. BUSTOS. *Arte barroco de Madrid*, Madrid, 1918 (en cours).

Sculpture. — FERNANDO ARAUJO GÓMEZ. *Historia de la Escultura en España*, Madrid, 1885. — LAFOND. *La Sculpture espagnole*. Paris, s. d. — M. DIEULAFOY. *La Sculpture polychrome en Espagne*, Paris, 1908. — E. SERRANO FATIGATI. Escultura en Madrid desde el siglo XVI hasta nuestros días. *Boletín Excursionistas*, 1912. — DE ORUETA Y DUARTE. *La Escultura funeraria en España*, Madrid, 1919 (en cours); *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid, 1914.

Peinture. — F. PACHECO. *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Séville, 1649. Réédité par G. Cruzada Villaamil, 2 vol., Madrid, 1886. — PALOMINO. *Museo pictórico*, Madrid.

1724. — P. Lefort. *La peinture espagnole*, Paris, 1894. — L. Viardot. *Les Musées d'Espagne*, Paris, 1860. — Ch. Blanc. *Histoire des peintres*. Ecole espagnole, Paris, 1886. — G. Geffroy. *Les Musées d'Europe : Madrid*, Paris, s. d. — P. de Madrazo. *Catálogo ilustrado de las pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1920. — J. Gestoso y Pérez. *Sevilla artística y monumental*, 3 vol., Séville, 1889-1892. — A. L. Mayer. *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1912. — P. Lafond. *Ribera et Zurbarán*, Paris, s. d. — Cascales y Muñoz. *Francisco de Zurbarán*, Madrid-Séville, 1911. — A. de Beruete. *Valdès Leal*. Madrid, 1911. — E. Romero de Torres. El pintor de los muertos (Valdès Leal), *Museum*, III, p. 41 ; IV, p. 283. — J. Gestoso y Pérez. *Juan de Valdês Leal*, Séville, 1917. — G. Cruzada Villaamil. *Anales de la vida y de las obras de Diego Silva Velázquez*, Madrid, 1886. — K. Justi. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, 2 vol., Bonn, 1888. — Emile Michel. *Diego Velázquez*, Paris, 1895. — W. Armstrong. *The Art of Velázquez*, Londres, 1896 ; *The Life of Velázquez*, id., id. — A. de Beruete. *Velazquez*, Paris, 1898 (avec introduction de Léon Bonnat). — J. O. Picón. *Vida y obras de D. Diego Velázquez*, Madrid, 1899. — M. Mesonoro Romanos. *Velázquez fuera del museo del Prado*, Madrid, 1899. — K. Voll. *Velázquez*, Munich, 1899. — Elie Faure. *Velázquez*, Paris, 1904. — Aug. Bréal. *Velázquez*, Londres, 1905. — Velázquez. *L'œuvre du maître*, Paris, 1914. — C. B. Curtis. *Velázquez and Murillo*, Londres-New-York, 1883. — P. Lefort. *Murillo et ses élèves*, Paris, 1892. — K. Justi. *Murillo*, 2e éd., Leipzig, 1904. — P. Lafond. *Murillo*, Paris, 1907. — Murillo. *L'œuvre du maître*, Paris, 1913. — Narciso Sentenach. Los grandes retratistas en España, *Boletín Excursionistas*, 1912-1913.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT

par André Michel

LIVRE XVII

L'ART ITALIEN SOUS LE BERNIN

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE ITALIENNE DU XVIIe SIÈCLE

par Marcel Reymond.

CHAPITRE II

LA PEINTURE ITALIENNE AU XVIIe SIÈCLE

par André Pératé.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE ITALIENNE AU TEMPS DU CAVALIER BERNIN

par André Michel.

LIVRE XVIII
LES DÉBUTS DE L'ART MONARCHIQUE FRANÇAIS

CHAPITRE IV
L'ARCHITECTURE EN FRANCE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE

par Henry Lemonnier.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

LES ARTISTES

CHAPITRE V
LA PEINTURE ET LA GRAVURE EN FRANCE PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE

par Henry Lemonnier.

GÉNÉRALITÉS

1. LES INFLUENCES

2. L'ORGANISATION ET LA DOCTRINE

3. LES ARTISTES, 210

LA PEINTURE D'HISTOIRE

LA SCULPTURE

LA PEINTURE

TABLE DES GRAVURES

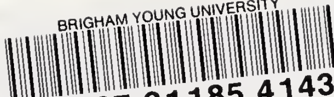
DANS LE TEXTE

Erratum. — Page 256. Légende de la gravure. Au lieu de *la Rochelle*, lire *Bréda*.

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

85895. — Paris. Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4143

